AS MINAS E A AGULHETA

Romance e história em *As minas de prata*, de José de Alencar

Marcos Flamínio Peres

AS MINAS E A AGULHETA

Romance e história em *As minas de prata*, de José de Alencar

Belo Horizonte
Editora UFMG
2015

Coordenação editorial	Michel Gannam
Assistência editorial	Eliane Sousa
Direitos autorais	Maria Margareth de Lima e Renato Fernandes
Coordenação de textos	Maria do Carmo Leite Ribeiro
Revisão de provas	Maria Fernanda Moreira
Projeto gráfico	Cássio Ribeiro
Formatação e montagem de capa	Fernando Freitas
Imagem da capa	Rodolfo Amoedo, *Bandeirante*, 1929, óleo sobre tela, 233 × 158 cm
Produção gráfica	Warren Marilac
Impressão e acabamento	Gráfica e Editora O Lutador

P437m Peres, Marcos Flamínio
As minas e a agulheta : romance e história em As minas de prata, de José de Alencar / Marcos Flamínio Peres. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

124 p. (Origem)

Originalmente apresentada como tese do autor (doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006).

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7041-989-7

1. Alencar, José de, 1829-1877. Minas de Prata.
2. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. I. Título. II. Série.

CDD: B869.09
CDU: 869.0(81)-3.09

Elaborada pela Biblioteca Antônio Luiz Paixão – FAFICH-UFMG

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 CAD II Bloco III
Campus Pampulha 31270-901 Belo Horizonte-MG Brasil
Tel. +55 31 3409-4650 Fax +55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br editora@ufmg.br

Agradeço a Davi Arrigucci Jr., meu paciente e generoso
orientador, Walnice Nogueira Galvão, Antonio Arnoni
Prado, Fábio de Souza Andrade e Marlyse Meyer
(*in memoriam*) por suas valiosas observações, todas elas
essenciais para os eventuais acertos deste livro.

"Jamais me esqueceu a impressão que recebi quando dei com o cadáver de Alencar no alto da essa, prestes a ser transferido para o cemitério. O homem estava ligado aos anos das minhas estreias. Tinha-lhe afeto, conhecia-o desde o tempo em que ele ria, não podia me acostumar à ideia de que a trivialidade da morte houvesse desfeito esse artista fadado para distribuir a vida."

Machado de Assis s/ "José de Alencar", prefácio escrito em 1887 para uma edição parcial de O guarani

"D'Artagnan surpreendeu-se ao ver os fios frágeis e desconhecidos de que pendem, às vezes, não só o destino de um povo, mas também a vida dos homens."

Alexandre Dumas, Os três mosqueteiros

"Les amuseurs d'une génération, de tant de bourgeois pendant la pluie à la campagne, de tant de femmes pendant un ennui, ces imaginateurs qui nous ont fait vivre pendant des heures d'une vie hors de la notre, ces berceurs, ces distrayeurs, Méry, que j 'ai lu là-bas, et Sue e Dumas, ne seront jamais estimés en France: ils seront toujours regardés comme des drôles plus ou moins gais. On ne pardonne pas en France les gens qui n 'ennuient pas."

Edmond e Jules de Goncourt, Journal - Mémoires de la vie littéraire, *v. II (1856), texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Les éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 29*

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Poucas vezes um estudo acadêmico sobre as artimanhas da imaginação romântica terá sido tratado com tanta abrangência como neste ensaio de Marcos Flamínio Peres sobre a construção do romance *As minas de prata* (1865-1866), de José de Alencar.

E isso não apenas pelo arranjo escrito do argumento, cuja labilidade como que se amolda ao imprevisto das variações temáticas com que a tendência folhetinesca acabou desarticulando a linearidade do romance histórico, ao ajustar o dado bruto dos grotões da Colônia às figurações da quimera e do maravilhoso. Mais do que isso, o alcance do ensaio vale sobretudo pelo modo preciso com que elucida as particularidades do contexto histórico-literário em que se expande essa transformação do gênero.

O resultado é que o leitor, ao mesmo tempo que, de um lado, pode acompanhar a análise de um relato interessado em exprimir a realidade concreta do Brasil Colônia, é levado, de outro, para os meandros de uma estratégia literária que lhe permite constatar o quanto o romance de Alencar é a extensão, entre nós, de uma outra concretude. A concretude de um gênero cujas origens o ensaio de Marcos Flamínio Peres vai escavar nas fontes canônicas mais

expressivas, de *Le juif errant* e *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue, a *Notre-Dame de Paris*, do *Ivanhoé* ao *Les trois mousquetaires*, passando por vasta bibliografia de referência que chega aos derradeiros ecos do gênero no quadro da ficção romântico-realista da Europa, de Walter Scott a Mérimée, passando pelos heróis de Stendhal e Honoré de Balzac.

A primeira etapa desse processo é um mergulho sistemático nas fontes primárias que embasam, no método de Alencar, da perspectiva autoral, a convergência entre ficção e história. É quando ficamos sabendo o quanto o autor de *O guarani* bebeu nas fontes dos primeiros cronistas e historiadores do Brasil colonial, particularmente no *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1587), e na *História geral do Brasil* (1854-1857), de Francisco Adolfo de Varnhagen, vistos, no entanto, não mais sob o substrato comum da crônica convencional enquanto dado informativo, mas sim como textos em via de se transformar no amálgama simbólico de um gênero que apenas despontava no Brasil.

É nesse passo do ensaio que se articula, na prosa histórica de José de Alencar, a hipótese da virada subjetiva que, na esteira do folhetim, vai converter *As minas de prata* numa espécie de motivo livre da antimímese em busca da subjetividade lírica a um passo de produzir entre nós, nas palavras de Marcos Flamínio Peres, um romance multifacetado e destoante do quadro histórico de "uma literatura ainda jovem e carente de parâmetros seguros" como a nossa.

A organização de um itinerário como esse – não é difícil imaginar – exigiu do autor um paciente trabalho na fundamentação da análise do romance enquanto gênero historicamente articulado. Além disso, mas especialmente, no estudo de sua progressão a partir da figuração literária dos heróis médios de Walter Scott para diante, até chegar a Hugo e Vigny. Isso depois de haver passado por Goethe e só então alcançar os clássicos do gênero, que o ensaio

esquadrinha com base, entre outros, em Lukács, Roger Mathe, Ian Duncan, Thomas Pavel, Michael McKeon, sempre no encalço do "desgarramento romanesco" que acelera o peso da intuição criadora a partir do idealismo de *Amadis de Gaule*, da narrativa gótica e de romances sentimentais, como *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das ilhas* e *Celestina*.

Na outra frente, Marcos Flamínio Peres se detém no método de pesquisa histórica do narrador Alencar, interpretando ocorrências, distinguindo datas, episódios e personalidades da história brasileira, em que ele mergulha valendo-se dos registros em fonte primária, como é o caso do *Tratado* de Soares de Sousa (século XVI), para depois interpretá-los à luz mais fria do enquadramento ensaístico da *História* de Varnhagen (século XIX), de onde retira a senha que lhe permite modular a verossimilhança da "matéria inventada", incorporando-a a seu processo de composição. É então que a mistura dos gêneros se contrapõe às duas linhagens distintas definidas pelo ensaísta no momento em que afasta o romancista cearense do método de "observação profunda" de Varnhagen para aproximá-lo das observações de Capistrano de Abreu, ao passo que este, no extremo oposto do historiador paulista, define o perfil de *As minas de prata* como o de uma obra de natureza "bastante híbrida e instável, oscilando entre extremos de precisão descritiva e o fascínio que as potencialidades míticas da terra ofereciam à imaginação".

É a partir daí que o autor entra pela leitura cerrada do romance, harmonizando nessa nova etapa do trabalho a análise do contexto histórico, da fortuna crítica e dos estudos comparados dos textos canônicos na matriz do folhetim.

Num primeiro momento, em busca da etiologia do herói picaresco e de suas aproximações e recuos ante os movimentos dos heróis do romance de Alencar. E aqui o repertório se adensa ao pensarmos, por exemplo, na trajetória ambígua do par romântico Estácio/Inesita, *vis-à-vis* da irrupção do grotesco frente à obsessão do amor de

Anselmo pela alfeloeira Joaninha, em contexto paralelo ao núcleo da ação principal, em que se desenham as ambiguidades de origem e as oposições decisivas, como a de Vaz Caminha e padre Molina.

Ou seja, de um lado as raízes medievais da espontaneidade primitiva do povo, de onde brotam as expansões romanescas, com o jovem Estácio à frente, convertido à meia distância num quase herói de capa e espada nos moldes de Alexandre Dumas, mas aqui perseguido pelo Tribunal de Relação em sua busca pela redenção da honra do pai e pelo coração de Inesita. De outro, as tensões entre a ordem e a desordem, que se materializam na caracterização do padre Gusmão de Molina – Vilarzito em seu passado picaresco – ao melhor estilo de Guzmán de Alfarache, apesar das variações de identidade que o descaracterizam e o convertem à ordem como um arrivista da mesma estirpe de um Eugène de Rastignac, um Julien Sorel ou um Lucien de Rubempré, nos termos do próprio autor.

No centro da trama analisada por Marcos Flamínio Peres, entretanto, o que faz o contraste são os contrapontos de ordem formal e ideológica que jorram de todos os lados, à medida que a ação do romance, ao mesmo tempo que desborda do figurino europeu, se ajusta ao imponderável do quadro histórico da Colônia, no qual as pompas do mando e a tropelia dos tipos e da ordem amorfa como que legitimam um cenário de enxerto onde a "disposição para o baixo" não passa de natural decorrência da "busca do elevado" a qualquer custo.

Se é nesse contexto que Molina – como uma espécie da contraface do Vautrin de Balzac – chega por vezes a imaginar-se o senhor de todo o segredo do roteiro das minas de prata, a verdade é que é na "história dos confeitos encantados", narrada pela alfeloeira Joaninha, vinda da "gente do terreiro" para as "casas de bem", que Alencar encontra o ponto de ruptura que dará "o duplo sentido da história dentro da história". Esse aspecto é decisivo à leitura de Marcos Flamínio Peres na medida em que o habilita a contrapor a

estratégia da *lembrança*, mais próxima da imaginação localista do escritor cearense, às artimanhas da *recordação*, que o levam a desfigurar a épica picaresca de Molina sem prejuízo de centrar no enredo, como era seu intento, o roteiro da construção do Brasil como nação.

A essa altura, como o leitor verá, já não são meros recursos de estilo as invectivas de Molina contra os senhores de engenho enquanto "vampiros que sugavam o melhor do sangue de tão grande reino". Muito ao contrário: são efeitos da grande história buscando infiltrar-se na pequena história romanesca, que os descaracteriza e ajusta à nossa própria realidade. Ou, como disse Antonio Candido, revisitado por Marcos Flamínio Peres no conhecido estudo sobre *Os três mosqueteiros*: realidade de um mundo em que "a imaginação do alto se alimenta das forças ganhas em baixo".

Antonio Arnoni Prado

INTRODUÇÃO

"Raiava o ano de 1609." A típica abertura de romance histórico de *As minas de prata* poderia ser pouco operacional para sua análise se levarmos em conta somente o ponto de vista cerrado e muito bem urdido de Lukács em seu fundamental *O romance histórico* sobre a evolução do gênero: o da contemporaneidade histórica.

Porém, a ação no romance de José de Alencar transcorre pelo menos dois séculos e meio antes do tempo de sua escrita. Cabe lançar mão, portanto, de outra referência teórica sobre a constituição desse gênero para, então, melhor compreender em que dele se aproxima e se afasta a narrativa engendrada pelo escritor cearense – enorme e multifacetado esforço ficcional num gênero ainda em seus primórdios no Brasil.[1]

Se Lukács é uma das referências inescapáveis a este estudo, ao abordar a consolidação do gênero a partir de coordenadas *sócio-históricas*, a outra referência é de caráter mais *textual*, ou, precisamente, intertextual, centrada na apropriação e interpretação dada por Alencar a documentos históricos que se tornariam essenciais e que vieram à luz em meados do século XX – é o caso, por exemplo, do *Tratado* de Gabriel Soares.

O objetivo é compreender como textos que estavam em via de se constituir em matéria-prima da historiografia nacional, e não mais em simples "crônicas" de caráter informativo, se imiscuíram e amalgamaram à ficção. Naturalmente, não se pode esquecer da *História* de Varnhagen, que, embora posterior à obra de Soares, fixou sua importância para uma tentativa de hermenêutica de nosso passado colonial.

O terreno possível para a interseção dessas duas linhas de análise do romance de Alencar está em outro gênero literário, o romance de folhetim, embora talvez só hoje em dia possamos atribuir-lhe tal prestígio, já que em seu momento áureo não passava de um subgênero ou, pior, de "literatura industrial" (como o definiu Sainte-Beuve em artigo publicado em setembro de 1839 na *Revue des Deux Mondes*). Seu surgimento e sua consolidação estão intimamente ligados à expansão dos anúncios na imprensa diária.[2] Criado na França dos anos de 1830, o folhetim constituía-se certamente uma influência preponderante na produção ficcional brasileira da segunda metade do século XIX.

Um estudo sobre *As minas de prata* certamente deve levar em conta, por um lado, o dado local da "redescoberta" de documentos fundamentais para uma releitura da história nacional e, por outro, o dado externo e inescapável da ascensão da classe média como central para o estabelecimento do modelo do gênero. Mas também deve considerar como o romance de folhetim, em sua abordagem muitas vezes paródica ou sentimental das histórias pátrias e em seu pouco respeito pela "nobreza" dos gêneros, simplesmente infiltrou-se nestes, apropriando-se de seus valores ora elevados, ora patrióticos, modificando-os a seu gosto.

Nesse sentido, cabe lembrar aqui o reparo feito por João Luiz Lafetá ao livro de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, pouco tempo após sua publicação. Ao elogiar a inteligência e a capacidade iluminadora do autor, o resenhista ressalta, entretanto, a pouca

atenção que dispensa, na análise que faz de *Senhora*, ao modo romanesco como determinante para o entendimento da obra. Prossegue o crítico:

> a mimese da sociedade fluminense é também a projeção forte de uma subjetividade poética que não se reduz ao esforço imitativo, ou melhor, que não desloca seus padrões míticos subjacentes (para adequá-los às regras da verossimilhança) ao menos do mesmo modo que a tendência realista.[3]

Citando Northrop Frye, Lafetá lembra que "um grande escritor de estórias romanescas deveria ser examinado nos termos das convenções que escolheu".[4] Ele realça justamente um modo que é central não apenas para a ficção de Alencar, mas igualmente para o próprio gênero de que este se serve tão bem, o folhetim, cuja materialização mais brilhante, no conjunto da produção ficcional do escritor cearense, se encontra precisamente em *As minas de prata*.

Assim, mesmo não se ajustando inteiramente ao esquema proposto por Lukács – o da figuração da classe média emergente –, *As minas de prata* não deixa de ser um romance genuinamente contemporâneo de seu momento e espaço históricos específicos. Se já se disse que José de Alencar dotou o Brasil de um passado nacional ao criar um poderoso imaginário mitopoético,[5] talvez seja a mistura de gêneros operando num romance tão multifacetado como esse que represente sua contribuição mais importante a uma literatura ainda jovem e carente de parâmetros seguros ao apropriar, ajustar e fundir os gêneros mais variados e contemporâneos que lhe estavam à mão.

CAPÍTULO 1

A MISTURA DE NÍVEIS

É necessário fazer algumas distinções quanto ao romance de folhetim no que diz respeito a sua estrutura, a sua forma de publicação e ao seu público-alvo, elementos que estão ligados diretamente ao surgimento de um novo mercado leitor. Distingue-se num primeiro momento por sua forma seriada, publicado em capítulos nas páginas dos jornais. Lançado em 1836 por Émile de Girardin, o romance de folhetim deu continuidade aos chamados romances populares, que buscavam suprir o emergente mercado consumidor pouco letrado de classe baixa, como operários, costureiras, porteiros etc., oferecendo-lhes "um verdadeiro sonhar com os olhos abertos".[1]

O sucesso nas páginas dos diários rapidamente levou o folhetim a invadir outro veículo de comunicação mais nobre, o livro. Até então destinado majoritariamente às elites culturais e econômicas, o livro era necessariamente um objeto caro e de difícil acesso (conforme aponta Yves Olivier-Martin) que o grande apelo de consumo ajudou a popularizar.

Apesar do público-alvo de perfil primordialmente popular, o folhetim era produzido de início por escritores de origem burguesa com um nível de cultura não muito mais elevado que seu público, mas que, no entanto, detinham e cultivavam uma cultura letrada

regular. Seus empréstimos narrativos provinham de romances de cavalarias, como *Amadis de Gaule* e, sobretudo, do romance gótico inglês, cujo primado da imaginação dá as costas à realidade "objetiva" para beirar o inverossímil e, com frequência, o mau gosto.[2] O cenário medievalizante e historicamente improvável – que Alencar absorveria especialmente através de Herculano[3] – é o pano de fundo para o surgimento de personagens demoníacos, essencialmente maus e obstinados; em contrapartida, os personagens bons são todos fracos e presas fáceis de seus inimigos. A forte impressão de saturação que se sente ao ler uma obra pioneira do romance gótico, como *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, deve ser atribuída à representação sem meias-tintas tanto do cenário quanto da personagem demoníaca – um "dado primitivo [desse tipo de narrativa], que não necessita de explicação", conforme aponta Thomas Pavel.

Será esse mesmo "dado primitivo" – para o bem ou para o mal – que estará latente no Rodolphe de *Os mistérios de Paris*, no Edmond Dantès de *O conde de Monte Cristo*, na Milady de *Os três mosqueteiros* ou, num grau de complexidade psicológica bem maior, no Vautrin de *O pai Goriot*. Isso para não mencionar a sinistra e labiríntica cidade de *Notre-Dame de Paris* e seu "pátio dos Milagres", "imenso vestiário onde se vestiam e despiam naquela época todos os atores da comédia eterna que o roubo, a prostituição e o assassinato representam nas calçadas de Paris".[4]

Nesse cenário dominado pelo primado da imaginação, o romance histórico surge como um *corpus* estranho, com um ponto de fuga bem distinto.

Ficção e realidade no romance histórico

É instrutivo repassar os primeiros exemplos de romance histórico surgidos na Europa para nos darmos conta de como o vaivém escorregadio entre ficção e história se tornara questão de muita

relevância, levando os escritores a assumirem posições claras sobre o encaminhamento que haviam dado a suas obras naquilo que diz respeito às fontes documentais que lhes serviram de base. Respeitando-as ora mais, ora menos, o fato é que tais opções eram realizadas de modo consciente pelos romancistas, que deveriam responder por elas. Assim, a necessidade de recorrer a estudos "científicos" e a documentos de época sobre personagens, lugares e acontecimentos para atribuir "veracidade" ao enredo ficcional – ou, ao contrário, para deliberadamente ignorá-los – constitui um momento de tensão inerente ao próprio gênero.

É exemplo disso, em pleno apogeu do romance histórico na França, durante a década de 1820, a polêmica que provocou o comentário feito por Sainte-Beuve, no *Globe*, à *Vida de Napoleão Bonaparte*, publicada em 1827 por Walter Scott e, à época, recém-traduzida para o francês. Tendo essa obra como objeto a vida de um, já à época, mito francês, Sainte-Beuve não lhe poupa críticas: reprova o autor escocês por pouco se esforçar em atingir "o limite da aproximação possível" entre ficção e história:

> É bem verdade que, a certa distância, a fidelidade do romancista e mesmo a do historiador não poderia ser mais do que aproximada. Mas Walter Scott esteve sempre no limite da aproximação possível? E, quando ele se refere a tempos mais próximos e mais bem conhecidos de nós, aos de Cromwell e aos de Luís XI, por exemplo, não fica evidente que ele os modifica, sem muitos escrúpulos e ao gosto de seu capricho, e que ele é, acima de tudo, um inventor de intrigas, contador de aventuras, criador de figuras originais, ora terríveis, ora grotescas, ora deliciosas – numa palavra, romancista e poeta?[5]

Alfred de Vigny, que tem o mérito de em 1826 ter produzido o primeiro exemplar de romance histórico em língua francesa, o *Cinco de março*, é igualmente censurado por Sainte-Beuve por

conceder pouca atenção à história, já que sua obra padeceria, diz ele, "de uma certa falta de realidade, uma certa aparência de poética quimera".

Pelas mesmas razões, o crítico elogia a obra recém-publicada (março de 1829) de Mérimée, *1572 – Crônica do reino de Carlos IX*, justamente por se mostrar "irrepreensível em relação a esse ponto da realidade: sua pintura cerrada e fiel, inteiramente confinada ao objeto que exprime".[6] Na verdade, com sua pintura "cerrada e fiel", Mérimée se coloca, na ótica de Sainte-Beuve, deliberadamente em posição antagônica à de Scott, pois retira-se do romance e atribui-se o papel de mero compilador de crônicas históricas, de que nos tenta convencer o próprio escritor no prefácio: "Acabara de ler um número bastante grande de memórias e panfletos relativos ao fim do século XVI. Quis fazer um extrato de minhas leituras, e eis o resultado" – embora o cotejo entre o romance e os registros tenha mostrado que, em muitos aspectos, o escritor não respeitou nem os fatos, nem as perspectivas, nem os mecanismos históricos. Como diz Roger Mathe, Mérimée, em *Carlos IX*, "nos propõe uma verdade histórica arranjada", visto que num "trabalho de ilusionista" como o dele, "é indispensável manter o equilíbrio entre uma erudição necessária, mas fastidiosa, e procedimentos falaciosos".[7]

No mesmo mês em que Mérimée publicava sua *Crônica*, vinha à luz a primeira obra "signée Balzac" e também a primeira da futura *Comédia humana*: o romance histórico *Os Chouans*, que, naquela edição inicial, levava o título de *O último Chouan*. Sabe-se que, além de livros de história e de memórias, Balzac lançou mão de fontes das mais diversas para recompor lugares, personagens e acontecimentos da contrarrevolução monarquista de extração popular passada na Bretanha e contrária às forças centralizadoras de Paris. Porém, o mais significativo é que, entre uma e outra edição, entre um e outro título, "vê-se a preocupação propriamente histórica ganhar terreno", como aponta a crítica francesa Claudie Bernard. Para esta,

as variações nos títulos são reveladoras. De *Gars* (título que Balzac tencionava dar ao romance, conforme consta em uma carta a Madame de Hanska) ou *O último Chouan*, nomes próprios individuais de conotações pitorescas, em um caso, e trágico, no outro, passou-se a *Os Chouans*, nome comum e coletivo; e, de datas relativas ou vagas –"há trinta anos" ou "1800"– para "1799". No "Avertissement du Gars", Balzac apresenta *Os Chouans* como "acontecimentos da história contemporânea".[8]

A partir de um trabalho atento de crítica genética, Bernard recuperou o conflito inerente à própria origem do gênero e de que Sainte-Beuve também tratara: a tensão entre ficção e história. Essa característica, além de nos indicar um caminho precioso de análise do romance histórico, também não elimina outros, sobretudo aquele proposto por Georg Lukács e com o qual pode combinar-se em benefício da análise do objeto, em nosso caso *As minas de prata*.

Lukács e a figuração do herói médio em Scott

A abordagem do romance histórico que o crítico húngaro propôs constitui-se certamente na mais canônica produzida no século XX. Detendo-se menos no campo textual e mais na dinâmica das forças sociais, Lukács diferenciou as narrativas de caráter apenas histórico, anteriores ao século XIX, do romance histórico propriamente dito, inaugurado por Walter Scott em 1814 com *Waverley*. Ele aponta o surgimento da figuração de um herói "médio", elo entre os polos alto e baixo da sociedade, como móvel central do enredo nesse gênero, algo que provaria que o autor escocês possuía uma percepção muito nítida da classe média como elemento importante para o equilíbrio social. Scott, segundo ele, teria interiorizado em suas obras essa percepção aguda do que estaria em jogo no contexto de então, e nisso residiria sua modernidade: "O que falta

ao pretenso romance histórico antes de Walter Scott é justamente o que é especificamente histórico: o fato de que a particularidade dos personagens deriva da especificidade histórica de seu tempo", afirma Lukács logo no primeiro parágrafo de sua obra.[9] O caráter histórico das obras de autores do século XVII, como as de Mlle. de Scudéry, deve-se apenas "à sua escolha puramente exterior de temas e de costumes".[10] Já quanto à natureza satírica das produções do século XVIII, de Swift, Voltaire e Diderot, Lukács lembra que, ainda que "apreendam os traços essenciais de seu mundo com um realismo audacioso e penetrante", elas "não veem historicamente as qualidades específicas de seu próprio tempo".[11]

Seria apenas na Alemanha, sob o influxo das obras de Goethe e do pensamento de Herder, que Lukács localizaria a primeira influência "direta e poderosa" sobre a gênese do romance histórico, justamente pelo "desacordo" ou "contraste específico" entre as ideias progressistas do Iluminismo daqueles autores e "o atraso econômico e político em que vivia o país então".[12] Desse modo, por tal combinação muito particular de variantes políticas, sociais e econômicas, os escritores alemães estavam numa situação especialmente propícia para se conscientizarem das novas implicações do conceito de história colocadas na ordem do dia pela eclosão da Revolução Francesa, diz Lukács. A percepção da história como algo dado, que ocorre naturalmente, à revelia dos homens, é gradativamente suplantada pela percepção de que a existência de cada um em particular é "historicamente condicionada". Segundo esse modo de ver, "o caráter racional do progresso humano se desenvolve sempre mais vigorosamente a partir do conflito interno das forças sociais na própria história", de cujo conflito Hegel deduziria, diz Lukács, sua "lei universal" da necessidade histórica das revoluções.

A essa altura, o crítico húngaro propõe um paralelo entre Hegel e Scott, pois este "apresenta a história como uma série de grandes crises", que "fazem reviver o passado como a pré-história do presente".

Ora, justamente por defender como princípio de composição da obra de Scott a criação e valorização de um "herói médio" (de onde, por consequência, "os acontecimentos e os personagens da história oficialmente grandes não recebem uma posição central"),[13] Lukács ataca frontalmente o "romance pseudo-histórico dos românticos franceses", que, contudo, também se nutriram da grande vaga scottiana. Autores como Hugo e Vigny buscam "colocar 'os grandes homens' no centro de suas descrições históricas" apenas para "caracterizá-los por anedotas historicamente atestadas ou mesmo inventadas". O que "coloca vivamente em contraste a vazia teatralidade romântica e a simplicidade profunda e autêntica de Walter Scott".[14]

Mas se do ponto de vista da produção ficcional a França pouco tem a oferecer ao gênero (isso a crermos em Lukács), já do ponto de vista da reflexão teórica ela se constitui, ao contrário, em seu principal centro formulador – algo que se deve ao contexto sócio-histórico da Restauração, que, segundo o crítico, colocou no centro do debate a questão social e política e propiciou um confronto entre "uma interpretação ou progressista ou reacionária da história".[15] O texto que elege como central é "Sobre a verdade da arte", prefácio ao *Cinco de março* em que Vigny ataca a Revolução Francesa como "um erro" da história, algo que se poderia remediar por um "discernimento justo". Isso indicaria, segundo Lukács, uma abordagem a partir de "um *partis pris* subjetivista, moral", que tem como cerne o legitimismo. Assim, a moralização operada por Vigny resulta na transformação da realidade histórica em "uma série incoerente de ficções".[16]

Victor Hugo, igualmente, leva a cabo a poetização da história ao transformá-la "em uma série de lições morais para o presente". Já Stendhal e Mérimée se recusam o pendor medievalista de um Chateaubriand, apegam-se à tradição das Luzes, guardando "ora fortes elementos de uma concepção unilinear do progresso humano, ora tendências a um ceticismo geral em direção à 'racionalidade' da história".[17]

Dos franceses a mais nobre exceção é sem dúvida Balzac, "o escritor que desenvolve de maneira mais consciente o formidável impulso que o romance recebeu de Scott, criando, desse modo, o tipo novo, até então desconhecido, do romance realista".[18] Balzac, prossegue Lukács, anuncia o fim do romance histórico clássico ao passar "da descrição da história passada [de Scott] à figuração do presente como história",[19] pois seu objeto deixa de ser os momentos de formação da nação para tornar-se justamente o tempo que lhe é praticamente contemporâneo – o período que vai de 1789 até a Revolução de 1848 (lembremos que Claudie Bernard, mencionando o "Avertissement du Gars", acentua justamente a contemporaneidade de *Os Chouans*, que se passa em 1799).

A persistência do *romance*

Sob outro ponto de vista, um crítico contemporâneo como Ian Duncan ressalta que Scott não se mostra fundamental somente para a consolidação do romance histórico, mas também opera transformações decisivas para a evolução do próprio gênero romance, sem adjetivos. Ao fundir o romanesco com as "culturas ancestrais que estavam se desintegrando sob as pressões da modernização",[20] como a escocesa, Scott transpõe para a literatura aquilo que Benedict Anderson chamaria de "comunidade imaginada".

A argumentação de Duncan toma como pano de fundo, nos termos da teoria literária em língua inglesa, a polarização entre *romance* e *novel*, na qual, em linhas gerais, o primeiro se alinharia na busca do ideal e o segundo, cujo ponto de inflexão são os séculos XVIII e XIX, procuraria aderir à observação da realidade empírica. Mas essa oposição só faz sentido enquanto forma operacional que deve ser superada, pois

> o velho lugar-comum de uma relação antitética entre *romance* e realidade, invocada pelo *novel* em suas próprias apologias de origem, produz uma nova e dialética figura do *romance* como o fulcro contra o qual – posicionado (...) entre o dentro e o fora – a realidade pode se voltar. Assim, a crítica continuou a encontrar uma contradição inata entre a ambição de uma representação social "autêntica" e os elementos do *romance*, aquelas formas cuja aparência mede a diferença entre *novel* e realidade.[21]

A crítica de Duncan, assim como a de contemporâneos como Michael McKeon e Thomas Pavel, atinge inevitavelmente as teses defendidas por Ian Watt em seu estudo já clássico *A ascensão do romance*,[22] onde os contextos filosófico, econômico e político se ligam estreitamente para validarem a experiência individual, ou do "individualismo". Sobre essa obra capital, McKeon ponderou que

> o problema geral do *romance* nos três narradores [de que trata Watt em seu estudo: Defoe, Richardson e Fielding] está relacionado ao problema particular da espiritualidade, igualmente antitética em relação às premissas secularizantes do realismo formal, em Defoe.[23]

Mesmo destacando o caráter incontornável dessa obra para a compreensão das origens do romance inglês, McKeon é incisivo em suas ressalvas:

> Um problema central que o argumento extraordinariamente persuasivo de Watt ajudou a encobrir é a persistência do *romance*, tanto no interior do *novel* quanto concorrentemente com sua ascensão. E, além disso, fica à espreita um problema ainda mais fundamental, a inadequação de nossa distinção teórica entre *novel* e *romance*.[24]

Na mesma linha e mais recentemente, Thomas Pavel também toma como ponto de partida para a análise do gênero a persistência do romanesco na grande ficção realista dos séculos XVIII e XIX, ou a convivência de *romance* e *novel*. Procurando se distanciar de uma visão teleológica, Pavel também usa como exemplo a obra de Scott, que "apresenta ao leitor personagens tão grandiosos e tão distantes do presente quanto aqueles que o romance gótico inventara, mas torna-os verossímeis ao colocar as técnicas estabelecidas pelo realismo descritivo a serviço de uma visão mais geral da história".[25] A conclusão a que chega Pavel é que Scott é um escritor pioneiro não propriamente por criar um "herói médio" – conforme defendido por Lukács – mas também por reivindicar para o gênero uma "mistura de níveis", entre "os velhos tópicos do romance idealista" e "o programa do romance realista moderno". "Esse método", conclui Pavel, "permite às obras de ficção apresentar ao público os acontecimentos extraordinários que este deseja contemplar sem, contudo, abandonar a pretensão à verossimilhança histórica".[26]

Será essa convivência entre "acontecimentos extraordinários" e "pretensão à verossimilhança histórica" que marcará obras capitais do gênero folhetinesco, como *Os três mosqueteiros* e *Os mistérios de Paris*. Mas, como esta obra procura demonstrar, marcará em grau ainda mais complexo *As minas de prata*, pois a obra de Alencar é, por um lado, toda estruturada sobre a fidelidade à descrição realista que o romance histórico pressupõe e, por outro, sobre o desgarramento romanesco, que José Veríssimo desqualifica,[27] tomado de empréstimo da potência imaginativa do idealismo de certas obras – como *Amadis de Gaule*, a narrativa gótica e romances sentimentais à linhagem de *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das ilhas* e *Celestina*.[28]

CAPÍTULO 2

A LEI E A ESPADA

Quando, em 1851, Francisco Adolfo de Varnhagen publicou na *Revista do Instituto Histórico* o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, provocou, no dizer seguro de Capistrano de Abreu, "o efeito de uma revelação", "abrindo um mundo novo às investigações de todos aqueles que se ocupavam de nossos anais". Embora já fosse conhecido de uma edição de 26 anos antes, patrocinada pela Academia de Lisboa, esse texto, no entanto, ainda se encontrava "mutilado, anônimo, inçado de erros, eivado de incorreções", diz Capistrano. Foi apenas Varnhagen quem determinou "as posições geográficas, identificou as espécies biológicas, corrigiu os erros dos copistas e do escritor, provou a autenticidade do escrito de modo irrefragável, ao mesmo tempo que descobriu o nome do autor" – Gabriel Soares de Sousa –, além de atribuir-lhe o título e fixar 1584 como o ano de sua composição.

A edição desse documento fundamental da história do Brasil vinha se inserir num contexto mais amplo de descoberta ou reavaliação de textos dos cronistas coloniais que estavam ocorrendo no país havia algumas décadas. A rigor, o caráter de "revelação" que Capistrano atribuiu em particular ao *Tratado* de Gabriel Soares pode

ser estendido a uma série de outros escritos, tornados acessíveis à primeira geração pós-Independência num período relativamente curto – de apenas algumas décadas. Exemplo disso foi a publicação, em 1847, pelas mãos do mesmo Varnhagen, da até então desconhecida correspondência do provincial jesuíta Fernão Cardim, doravante batizada de *Narrativa epistolar*. Também é o caso da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, publicada na íntegra somente em 1817, mas que ganharia edição confiável pelas mãos de Varnhagen, em 1840, como *Crônica do descobrimento do Brasil*. Foi também graças ao historiador que viria a lume, em 1826, o *Tratado da terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo, e, em 1839, o *Diário de navegação*, de Pero Lopes de Sousa. Por fim, em 1848, seria a vez do primeiro dos *Diálogos das grandezas do Brasil*.

Preparava-se, com as redescobertas de tais fontes primárias sobre a fundação da pátria brasileira, um terreno sugestivamente fértil para o desenvolvimento de uma poderosa hermenêutica do passado colonial, em que iriam sobressair a historiografia e a ficção. Ciente dessas potencialidades interpretativas e "não julgando suficiente o que rezam as velhas crônicas", o próprio Varnhagen comporia, entre 1854 e 1857, uma obra vasta e de grandes pretensões, a *História geral do Brasil*, primeiro estudo sistemático a se valer das fontes recém-descobertas, e no qual o *Tratado* adquire grande ênfase, certamente porque o autor o considerava não só uma "produção literária de primeira ordem no século XVI", mas também um "verdadeiro monumento histórico",[1] assim como a *Narrativa epistolar*, de Fernão Cardim. O que fascinou o Visconde de Porto Seguro na obra de Gabriel Soares foi sua pretensão ao mesmo tempo múltipla e totalizante, de viajante que pretende dar conta em minúcias da terra semi-ignota, meridianamente clara em seu litoral, temerária ou maravilhosa em seus rincões: "Ao comparar as descrições com a realidade, quase nos abismamos ante a profunda observação que

não cansava, nem se distraía, variando de assunto", observou no segundo volume de sua *História*.[2]

Não é casual que o jovem Alencar, que se tornaria o grande fabulador de nosso passado colonial, também tenha bebido dessa fonte em seus primeiros romances, especialmente *O guarani*, que foi lançado em 1857, ano no qual também se encerra a publicação da primeira edição da *História* de Varnhagen), e em *As minas de prata*, que, embora publicada entre 1865 e 1866, teve seus primeiros 10 capítulos redigidos em 1862 – portanto após *A viuvinha* (1860), mas no mesmo ano em que veio à luz *Lucíola* (1862) e antes de *Diva* (1864) e *Iracema* (1865). De *Os condenados*, esforço ficcional preliminar cujas folhas de rascunho se prestaram pateticamente a acender o cachimbo de um dos convidados do pai de Alencar, sabe-se pouco, a não ser que foi inspirado nas narrativas marítimas de Marryatt, segundo afirma o escritor na autobiografia "Como e por que sou romancista".

A figura histórica que aparece com estatuto mais importante no romance é – por um erro de informação – Robério Dias, filho de Belchior Dias Moréia. Este empreendeu uma expedição em 1595 e, ao retornar oito anos depois, afirmou ter encontrado uma fabulosa mina de prata. Após tentativas infrutíferas de convencer o rei Felipe II da descoberta, em 1617 empreende nova expedição, dessa vez acompanhado de dois observadores da Coroa. Como nada encontrou, na volta foi preso e ameaçado de punição mais severa. Rocha Pita, na sua *História da América Portuguesa*, irá confundir-se ao atribuir a façanha a Robério, cujo neto Belchior da Afonseca Saraiva Dias Moréia (chamado o Moribeca) de fato lideraria uma expedição em busca das minas entre 1671 e 1675.[3]

O romance, que caminha de caso pensado numa relação de duas mãos com as narrativas dos cronistas, aqui de fato está inadvertidamente equivocado, pois baseado em Rocha Pita, que errara. Mas o escritor cearense embaralha ainda mais a árvore genealógica ao

dar Robério Dias como filho de Moribeca e pai de Estácio. E, no *romance*, é Robério que não consegue encontrar a mina que seu pai indicara num roteiro, o qual lhe fora roubado. Ao retornar sem ter cumprido a palavra que dera a El-Rei, Robério teve seus bens confiscados, o que ocasionou a "extrema pobreza" dele, de sua mulher e de seu filho, Estácio, e também a vergonha, como Vaz Caminha lembra a seu pupilo.

De Gabriel Soares, Alencar colhe detalhes dos índios goitacases para construir Peri, em *O guarani*. Em *As minas de prata*, ele também irá proceder a uma apropriação do *Tratado*, mas de modo muito mais intenso e complexo. Romance de enorme extensão, ampara-se deliberadamente nas descrições do cronista para pintar a topografia de Salvador e a de seus entornos, reconstituindo edifícios como o Colégio dos Jesuítas, a Igreja da Sé e suas cercanias, caracterizando a opulência da sociedade baiana ou ainda ao fazer reviver personagens do século XVI – como o governador Diogo de Meneses, dom Francisco de Aguilar, senhor do Engenho de Paripe e pai de Inesita, amada de Estácio, ou ainda mestre Bartolomeu, que possuía barcos de pesca e "era dono da ilha da Maré; e Gabriel Soares, que o conhecera vinte e dois anos antes, deixou notícia dele e de seu engenho",[4] como nos faz questão de lembrar o narrador.

Em ambos os casos, o texto-matriz de Soares exerce o papel de uma "certidão de verdade", como afirma Flora Süssekind (embora referindo-se à apropriação do *Tratado* apenas em *O guarani*): é "fora do romance, noutro texto, que o romancista procura uma 'certidão de verdade' para o que seria, na realidade, matéria ficcional", e, desse modo, a crônica histórica de Soares funcionaria como uma espécie de "guardiã do sentido" do romance.[5]

Mas também chama a atenção, em *As minas de prata*, a apropriação que faz Alencar da própria biografia de Soares (de resto, também tratada por Varnhagen em sua obra capital), incorporando-a de tal

modo à matéria narrada que mesmo a vida desse viajante português do século XVI – mais de uma vez citado no romance – adquire importância central para a intriga. O que move esta é justamente o desejo generalizado de encontrar as decantadas minas que estariam perdidas em alguma parte dos grotões, conforme Gabriel Soares menciona entusiasticamente em sua crônica:

> Dos metais que o mundo faz mais conta, que é o ouro e prata, fazemos aqui tão pouca, que o guardamos para o remate e fim desta história (...), pois esta terra da Bahia tem dele tanta parte quanto se pode imaginar; do que podem vir à Espanha cada ano maiores carregações do que nunca vieram das índias Ocidentais.[6]

As tais minas, mais que apenas matéria de seu relato, constituíram o objeto de desejo verídico da biografia do cronista português, conforme a demonstração minuciosa de Varnhagen, que Alencar incorporaria a sua obra ficcional.

Sabe-se de Soares que, senhor de engenho radicado na Bahia e tendo herdado do falecido irmão João Coelho "um itinerário do descobrimento de várias minas nos sertões", passou à Europa na intenção de realizar gestões nas cortes de Madri e Lisboa, com a intenção de "requerer concessões e privilégios"[7] para explorá-las. Apenas em abril de 1591, quase sete anos após seu requerimento, Gabriel Soares inicia sua expedição com o objetivo de

> chegar às cabeceiras do rio de São Francisco, onde se deviam encontrar as minas, de que nos lugares de que levava nota pelo roteiro de seu irmão, dava conta o mesmo roteiro, cuja existência veio a confirmar-se no seguinte século; pois essas minas se achavam evidentemente no distrito que depois nele se descobriram, se ficou chamando de Minas, como sabemos.[8]

Mas a morte lhe sobreveio, no mesmo lugar em que havia perecido seu irmão. Herdeiro do projeto de Soares, o ex-governador-geral Francisco de Sousa é nomeado pelas cortes – prossegue o historiador – para administrar as capitanias de São Vicente, Espírito Santo e Rio de Janeiro com o propósito mal disfarçado de dar andamento à busca das minas, medida que acabou por enfraquecer o recém-eleito governador-geral do país, Diogo de Meneses, obrigado a se contentar apenas com as capitanias do Norte. São justamente a chegada de dom Diogo à Bahia e o anúncio da divisão do Brasil em duas regiões administrativas que irão compor o pano de fundo das páginas iniciais de *As minas de prata*.

Portanto, a leitura que Alencar faz de datas, acontecimentos e personagens da história nacional – partindo de uma fonte primária como o *Tratado* e uma secundária como a *História* de Varnhagen, na qual a vida do autor daquele se torna matéria desta – no interior de sua obra ficcional é bastante significativa. Sua opção por reproduzi-los fielmente ou "ajustá-los" sinaliza de modo revelador ora seu processo de composição, ora sua posição política quanto ao passado e ao presente do país.

O mais significativo a reter, por hora, é como o escritor toma de empréstimo crônica histórica, estudo histórico e biografia, impregnando tudo de sua poderosa fabulação. Contudo, essa opção pela força da imaginação em Alencar – algo que poderia ser considerado um retrocesso ou um passadismo num momento em que o romance europeu começava a se avizinhar do realismo – não exclui, antes reforça, a capacidade de síntese do momento histórico. Como definiu Wilson Lousada em prefácio à reedição do romance lançada em 1951 pela José Olympio: "na literatura brasileira, por certo, não existe outro exemplo de romance mais completo na invenção."[9]

Nesse sentido, vale lembrar a arguta definição que Capistrano daria do *Tratado*, complicando a visão defendida por Varnhagen e de

certa maneira justificando a apropriação de gêneros que Alencar iria empreender: onde Varnhagen apontava uma "profunda observação que não se cansava, nem se distraía", Capistrano diagnosticava uma miríade de gêneros os mais diversos e em princípio incompatíveis convivendo despudoradamente – "vasto como uma enciclopédia, interessante como um romance, (...) roteiro, coreografia, história natural, crônica", fazendo dele um livro "fértil como um punhado de verdades". Para o autor dos *Capítulos de história colonial*, trata-se de uma obra que, tanto do ponto de vista formal quanto epistemológico, acusa uma natureza bastante híbrida e instável, oscilando entre extremos de precisão descritiva e o fascínio que as potencialidades míticas da terra ofereciam à imaginação.[10]

Capistrano parece estar sugerindo, ao apontar a natureza fluida do *Tratado*, uma forma potencialmente mole, capaz de acolher, em sua liberdade estrutural, moldes os mais variados. Alencar, por sua vez, ao longo de sua vasta produção ficcional, certamente saberá se valer dessa potencialidade, que, como vimos, já estava latente no intenso debate sobre o estatuto da ficção e da história que dominou boa parte da cena literária desde as primeiras décadas do século XIX. Tal discussão tinha como fulcro o gênero mais influente à época: o romance histórico, gênero com o qual *As minas de prata* dialoga de modo evidente e que lhe serviu inescapavelmente de modelo, embora não único.

Uma cidade entre dois mundos e dois estilos

A cidade de Salvador exerce um papel crucial para a dinâmica do romance. Ela não é apenas cenário para o desenrolar de boa parte da intriga, mas também, como capital, exerce o papel de centro comercial, político, religioso, administrativo e de ponto de conexão entre o Velho e o Novo Mundo, entre Metrópole e Colônia[11] – em

certa medida, exerce função parecida com a de Glasgow, em *Rob Roy*, como uma *border town*.[12]

O próprio traçado urbanístico reflete essas e outras dicotomias. Fundada por Tomé de Sousa, em 1549, tendo como única preocupação a defesa, situa-se em sítio elevado, circundada de muralhas, como as congêneres medievais europeias. Isso já fora notado por Gabriel Soares em relação ao núcleo urbano inicial, a chamada "cidade alta": "A Sé da cidade de Salvador está situada com o rosto sobre o mar da Bahia, defronte do ancoradouro das naus, com um tabuleiro defronte da porta principal, bem a pique sobre o desembarcadouro, donde tem grande vista."[13] Mais adiante, ele irá sugerir a El-Rei procedimentos para defender a cidade, como "cercar de muros e fortificar, como convém ao seu serviço e à segurança dos moradores dela".[14] Tratava-se, a rigor, de uma fortaleza-forte, ou praça-forte, expressões encontradas nos documentos dos séculos XVI e XVII para designá-la.[15] E, de fato, como afirma a historiadora Katia de Queirós Mattoso, até

> meados dos século XVII, a Bahia enfrentou ataques vindos de toda parte e que não foi fácil repelir: piratas, flibusteiros vindos do alto-mar, índios pouco amistosos vindos do interior, franceses, ingleses e holandeses vindos do Norte ou do Sul. (...) Da Bahia partiram as expedições para expulsar os franceses de Villegaignon da Guanabara, em 1560, e os do Maranhão, em 1613.[16]

Mas a urbe rapidamente cresceu em população e importância, transbordando da "cidade alta" para a "cidade baixa" e acumulando as funções de centro administrativo, fazendário e judiciário até 1763, quando deixaria de ser a capital da Colônia. Já no mapa da exígua cidade reproduzido no *Livro que dá razão do Estado do Brasil em 1612*, de Diogo de Campos Moreno, confrontam-se num dos extremos,

diante do Terreiro de Jesus, o Colégio dos Jesuítas e, ao final de rua que sai deste, o Convento de São Francisco.[17]

Principal concentração urbana na despovoada Colônia, dela saíram, muito antes das bandeiras paulistas, as primeiras "entradas". Estas visavam destruir aldeias indígenas, alargar a área cultivável para a cana-de-açúcar – subsidiariamente ampliando o pasto para o gado – e, claro, meta quase obsessiva dos governadores que se seguiram, descobrir jazidas de ouro, prata e pedras preciosas. Sob este último aspecto, Salvador configura o ponto de expansão da Colônia, ainda acanhada, em direção ao oeste, motivada por fins política e economicamente bastante precisos (derrotar e converter os autóctones, aumentar a área de plantio e de pasto) e míticos (as tais riquezas minerais, em relação às quais indício algum, exceto a imaginação, atribuía existência concreta).

Contudo, essa Salvador ao mesmo tempo sede da defesa, da administração, da economia e da religião da Colônia não é exatamente a que Alencar tem em mente. Ele insere a descrição topográfica da cidade feita por Gabriel Soares – "com o rosto sobre o mar da Bahia" – no interior do imaginário cortês – "olhando o mar que se alisava a seus pés como uma alcatifa de veludo", e o risco objetivo que paira sobre a capital – o de "ser saqueada por quatro corsários" – não é motivo de preocupação para o escritor, visto tratar-se de cidade "louçã e gentil", que orbita em torno do imaginário cortês. Essa extrema poetização de que Salvador é objeto no início do romance por vezes pode sugerir que a Salvador de Alencar flutua acima das contingências históricas, dando às costas aos cronistas que a descreveram como uma *cidade de fronteira*, espaço de transição onde afloram tensões sociais, políticas, militares, religiosas e econômicas.

Mas dizer isso acerca da Salvador de Alencar é dizer apenas uma meia verdade, e uma análise atenta pode demonstrá-lo.

Após o clássico início de romance histórico que, de imediato, pontua o tempo em que se desenrolará a narrativa – "Raiava o ano de

1609" –, se segue o olhar do paisagista, onde a "luz serena" desce das elevações dos "horizontes puros e diáfanos", "doura o cabeço dos montes" e, finalmente, emoldura "o soberbo panorama da antiga capital do Brasil". É este o ponto final do movimento descendente em que se detém o olhar do narrador, a partir do qual se seguem dois parágrafos em que é descrita a capital:

> A cidade nascente apenas, mas louçã e gentil, elevando aos ares as grimpas de suas torres, olhando o mar que se alisava a seus pés como uma alcatifa de veludo, era então, pelo direito da beleza e pela razão da progenitura, a rainha do império selvagem que dormia ainda no seio das virgens florestas.

Tal descrição majestosa da capital, exemplo do apreço que o escritor nutria pela "representação luminosa" e pela "forma nítida", conforme aponta Araripe Júnior,[18] não se aparenta em nada com as dos cronistas; introduz, contudo, vários elementos de tensão tanto do ponto de vista da história do Brasil quanto da própria intriga romanesca. Assim é, por exemplo, a ênfase em sua localização entre dois mundos: o mar, que traz as forças da civilização europeia e cujo fruto mais visível até então era justamente a capital, nos é apresentado como uma "alcatifa de veludo", enquanto seu oposto simétrico, as "virgens florestas", constitui o "império selvagem", que ainda dorme. "Rainha do império selvagem", a cidade, no parágrafo seguinte, é objeto de devoção de seu súdito – "a natureza preparara no grupo de outeiros apinhados um trono de relva sobre o qual a linda cidade dominava o oceano" – numa inversão completa do "filho indômito da liberdade", que é o Paquequer em *O guarani*: não estamos mais no cenário em que "tudo era grande e pomposo, (...) em que o homem é apenas um simples comparsa". Nos parágrafos iniciais de *As minas de prata* é, ao contrário, a urbe

o objeto de descrição majestosa e é ao nauta que ela sorri e saúda com olhar amigo. Embora ainda "nascente", a cintilante capital já mostra suas armas de "conquista": as "grimpas de suas torres" – certamente, aquelas do forte e do prédio da administração, da Sé e do edifício dos jesuítas. Configuram-se nesse primeiro olhar oposições como cultura e natureza, costa e sertão, lei e impunidade e, sobretudo, história e mito.

Prosseguindo sua aproximação em direção à terra, o olhar do narrador descreve a algaravia por sobre a cidade que desperta para, em seguida, deter-se sobre o movimento das ruas, que já se apinham de homens e mulheres aprumados para dia de festa, "vestidos com maior apuro do que punham nos trajes domingueiros". Tamanha capacidade de evocação que se depreende das páginas iniciais de *As minas de prata* é inexistente em seus congêneres europeus considerados inaugurais do gênero.

Por exemplo, em *Os Chouans*, que segue o Scott de *Ivanhoé*, somos apresentados de chofre ao período em que se passará a intriga. Em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, ela é quase prosaica, diluída em negaceios. Em *Os três mosqueteiros*, narrativa já mais próxima ao romance de folhetim, não é de bom-tom perder tempo com descrições, sejam objetivas, sejam poéticas, e, por fim, a *Crônica do reino de Carlos IX* é de um olhar extremamente preciso, quase esquadrinhador.

Dentro do leque de oposições que a cidade acolhe, distinguem-se sem dúvida dois projetos colonizadores, em muitos aspectos abertamente conflitantes: de um lado, o da Metrópole portuguesa agora incorporada ao Reino de Castela, alinhada aos senhores de engenho; de outro, o poder transnacional dos jesuítas, cuja ânsia por fiéis resulta na proteção dos índios, tão cobiçados pelos senhores. A uni-los, a busca da riqueza rápida e vultosa: as minas de prata. Será na principal praça pública da cidade onde essa e outras tensões nos serão apresentadas.

O Terreiro de Jesus: confrontos abertos, estratégias veladas

Momentos importantes do romance são os festejos laicos que ocorrem após a missa rezada na Sé para "solenizar a chegada do novo governador do Estado do Brasil" e que culminarão nas disputas conhecidas como cavalhadas. Celebradas na Colônia em ocasiões especiais, eram ligadas ora à Igreja, como no Pentecostes, ora ao Estado, como em aclamações de reis, casamentos e nascimentos de príncipes e princesas.[19] Sob esse aspecto, há duas inadequações bastante significativas nos festejos pintados por Alencar. Primeiro, comemoravam a chegada de dom Diogo de Meneses, "somente" governador; segundo, a presença de Estácio na liça, visto que os contendores eram escolhidos apenas entre "gente da elite: militares, chefes e senhores de engenho".[20] Entretanto, por tal inadequação já intuímos a importância de que dom Diogo e Estácio se revestem na intriga – ou, antes, da importância do partido e das virtudes que representam.

Do ponto de vista do estilo, o narrador abandona-se ao brilho da descrição e arrebata o leitor com uma narrativa cheia de tons e matizes, já desobrigado, a essa altura, de apresentar o contexto político e histórico em que irá se desenrolar a ação do romance. Assim como na missa no interior da Sé representara um teatro sacro, aqui ele nos apresenta uma festa de caráter público, de remotas origens medievais, como uma espécie de menestrel.

Envolvendo dois grupos rivais que disputavam jogos de canas, argolinhas, alcanzias etc, as cavalhadas opunham simbolicamente "hostes mouras e exércitos cristãos", aquelas identificadas pela cor vermelha, estes pela cor azul.[21] Estácio, não por acaso, trazia na mão direita "a lança com manga de seda azul", assim como o amigo Cristóvão, enquanto dom Fernando de Ataíde, secundado por dom José de Aguilar, irmão de Inesita, trazia lança com manga escarlate.

De um lado da liça, guardado pelo fiel amigo Cristóvão, está o valoroso e pobre Estácio, que ama e é correspondido por Inesita, filha de um poderoso senhor de engenho e um dos juízes do torneio. De outro, dom José, "jogador e perdulário" endividado pelo vício.

Ao longo das disputas, o recém-chegado governador tenderá para nosso herói, bravo despossuído para quem o casamento com a filha do senhor de engenho se lhe afigura como impossível. Ocorrem, então, as *escaramuças*, em que os grupos partem a galope uns contra os outros, tentando com as lanças levar ao chão seus adversários. Estácio, para evitar atingir diretamente o irmão de sua amada, troca de lugar com Cristóvão e acaba derrubando dom Fernando. Cristóvão é dado como vencedor, mas tendo acusado a troca e recusado o prêmio, uma nova disputa é marcada, a *justa*, dessa vez só entre os dois cavaleiros em litígio: Estácio e dom José. Nosso herói, recusando-se a bater-se com o irmão de sua amada, galopa com a lança abaixada e recebe em cheio no escudo o golpe do adversário, mas sequer titubeia no cavalo. Tecnicamente derrotado, sai aclamado como campeão moral.

Desde sua entrada na liça, Estácio é objeto de um gradual processo de *reconhecimento* que culmina na disputa da justa, como se nesse embate estivesse em jogo o resgate de sua nobreza de caráter e de nome, que ele de fato tentará recuperar em *sua procura* (dado essencial do romanesco, segundo Frye) ao longo da narrativa. Como se o combate na liça nos apresentasse, em miniatura e de forma antecipada, a estrutura trina característica das narrativas romanescas: já temos a "aventura perigosa", a "luta crucial" e o "reconhecimento" ou "exaltação do herói" – isto é, "ágon", "páthos" e "anagnórisis".[22]

Diogo de Meneses, já conhecedor das famílias importantes da cidade, refere-se a Estácio como o "outro cavaleiro que não conheço. Sabeis quem seja?", pergunta ele a Inesita. Depois, tendo desmontado dom Fernando de Ataíde para evitar bater-se com o irmão da amada, deixa de bom grado seu trunfo ser atribuído ao amigo

Cristóvão de Ávila. Mas, como vimos, este recusa a graça, levando a um desempate entre Estácio e dom José de Aguilar. Demonstrado à plateia e ao leitor que ele é o herói, só resta a Estácio manter-se olimpicamente afastado das demais disputas, pois não há mais nada a provar... a não ser seu amor. Quando se dá conta de que Fernando de Ataíde irá ganhar o jogo das argolinhas e presenteá-las a Inesita, toma-lhe a frente num rompante e o derrota, ganhando ele o direito de presentear a donzela. Nesse momento, "a mão tão firme no combate, tão segura e certeira no golpe, tremia como a de um velho já inválido, ou de uma criança débil".[23]

"Um garção tão guapo e uma cachopa tão airosa"

A exemplo de Peri e Ceci, Estácio e Inesita formam o par romântico idealizado, que plana sobre a conjuntura histórica em que estão inseridos, mas na qual não estão interessados e na qual não interferem voluntariamente – algo para o qual a descrição arcaizante de delicados ecos quinhentistas vem colaborar: "Um garção tão guapo e uma cachopa tão airosa."[24] O motivo que leva Estácio a tentar localizar o roteiro das minas não é propriamente apropriar-se do tesouro, mas, antes, recuperar a honra de seu pai, acusado de traição à Coroa e, por consequência, a sua própria. Seu objetivo, portanto, é *resgatar sua própria história pessoal*, habilitando-se, desse modo, a casar-se com Inesita – este sim seu verdadeiro tesouro. E é como tal que o narrador conclui a apresentação da garbosa filha de dom Francisco de Aguilar, sentada no pavilhão da festa, ao final de quase duas páginas de enlevada descrição:

Trazia gargantilha e pulseira de rubis; o cinto de veludo azul era broslado de ouro e cravejado de gemas preciosas; dois lindos diamantes engastados nos pingentes das arrecadas tremulavam suspensos à pontinha

da orelha, como gotas de orvalho pendurando-se das pétalas de uma flor ou borbulhando nos lábios de uma concha nacarada.[25]

Não é casual que a divisa do escudo de Estácio traga os dizeres "o amor tudo vence", que sublinha o desprezo pelos bens pessoais, pois, mais do que obter riqueza, ele deseja apagar a "nódoa, que deixara a condenação do pai".[26]

Tendo como meta última a felicidade e o amor, nosso herói, porém, está mergulhado num cipoal de interesses historicamente determinados, permeados pela riqueza e o poder como valores absolutos. Em busca de seu *locus amoenus*, Estácio arrasta consigo os atores da grande história, que lhe seguem no encalço, configurando-se uma tensão muito forte entre idealidade e contingência histórica flagrante em todo o romance, como já se falou. Assim é quando Vaz Caminha dá-lhe conta da existência do roteiro de Robério Dias, que, se encontrado, poderia torná-lo rico e reabilitar a memória do pai: "Tendes em vossas mãos um grande poder; o ponto é saberdes usá-lo", a que Estácio responde, abdicando de sua capacidade de julgamento e interpretação: "Me guiareis com a vossa experiência; ensinareis a gozar da riqueza àquele a quem ensinastes a suportar a pobreza." De fato, nosso herói é pura ação e cede a capacidade de estratégia ao outro grande intérprete desse romance, que é o licenciado Vaz Caminha – o hermeneuta do bem –, que faz par com padre Molina – o hermeneuta do mal.

Em outro momento, após a vitória na liça, Álvaro de Carvalho, seu padrinho de armas e também membro do júri, apresenta-o ao governador: "Aqui trago a Sua Senhoria o nosso herói!" Na verdade, o alcaide também parece se dirigir a nós, leitores, pois mal começamos a leitura da obra e já dispomos de um herói pronto e acabado, como se estivéssemos mergulhados numa epopeia homérica – coisa que o próprio Álvaro de Carvalho sugere poucas linhas adiante: "Homens dessa estofa, não se fazem aqui embaixo, vêm já feitos."[27]

Tão precocemente "já feito", Estácio irá tornar-se, no desenrolar do romance, veículo para as intrigas, *históricas* e *romanescas*, que se tecem às suas costas e à sua revelia. Essa caracterização precoce e utilitária do mocinho dentro da economia do romance é em larga medida tomada de empréstimo – embora em Alencar as consequências sejam bem mais complexas – de *Os três mosqueteiros*, onde o jovem, belo, destemido e, claro, também ingênuo D'Artagnan nos é "entregue" por inteiro pelo narrador logo de início, enquanto seus três fiéis amigos – Porthos, Athos e Aramis – manterão uma aura de mistério que nos será revelada apenas no final da narrativa.

A festa popular nas vielas

Embora os torneios fossem uma das pouquíssimas festas oficiais a que o povo tinha acesso e onde tem presença marcante, inclusive ao longo da narrativa, ele é tratado sempre como "multidão", sem rosto, "que enchia a praça, ondulava marchetando-se das cores vivas e brilhantes dos atavios", ou, agitado, transformava-se em "um dragão de mil cores". Os soldados da fortaleza de Santo Antônio da Barra, "com as couras amarelas e as alabadas afiadas", mantinham essa "multidão em respeito e sossego".

Findo o torneio, tem início a verdadeira festa para as massas, quando "danças e mascaradas começam então a percorrer as ruas".[28] As "ondas do povo" deixam a praça pública da comemoração oficial e, literalmente, começam a "dar as caras", espalhando-se pelas estreitas ruas da capital, como a Paris "feita de paraíso e de inferno",[29] de Sue, mas sem seu tom dramático, como uma *cité* menos gótica que a de *Notre-Dame de Paris*, mas tão tumultuada quanto. A rigor, os capítulos iniciais de *As minas de prata* são uma sucessão de aglomerações dentro ou em torno de dois locais sagrados por excelência.

No espaço fechado da Sé, como vimos, é onde primeiro se desenha a oposição entre duas das forças em jogo, Estado e Igreja. Em

seguida, o torneio medieval na praça pública, em que se localizam os edifícios principais do poder, põe em choque o outro polo de confronto: Estado e senhores de engenho. Finalmente, é no espaço aberto mas apertado das vielas malcuidadas que se expande descontroladamente a massa ostensiva, embora de ínfimo poder. Alijada dos centros de decisão na dinâmica do romance, a massa, do ponto de vista histórico, teria que aguardar alguns anos pela invasão holandesa da Bahia, para, então, tornar-se força atuante da resistência e ser reconhecida como tal. Em *As minas de prata*, porém, ela está deslocada para a periferia da obra. De fato, as seis únicas páginas consagradas aos desarranjos da festa popular são, no nível narrativo, arrematadas nas duas linhas do capítulo XIV: "Uma espada volteou no ar; houve um grito abafado e o tumulto serenou de chofre." Com a massa, é a polícia que lida.

Assim como em Victor Hugo, é da multidão que emerge o grotesco. Anselmo, pequeno delinquente disposto a qualquer tipo de serviço, mantém presa junto de si a alfeloeira Joaninha, a quem deseja, e afasta a golpes de faca erráticos aqueles que tentam desarmá-lo.

Para libertá-la, surge em meio à multidão, provocando sua excitação – assim como também o faz o corcunda de Notre-Dame –, o disforme Tiburcino, que tinha a "profissão de magarefe ou cortador de reses nos açougues". O monstro nutre uma paixão obsessiva e reverencial pela mulata alfeloeira, assim como a criatura de Hugo mantém pela cigana Esmeralda, ambos exemplos do grotesco:

> Era homem ainda moço, de pequena estatura, mas de uma construção vigorosa; tinha pescoço de touro, ombros largos e quadrados como o plinto de uma coluna, braços curtos e grossos, quase sem formas, terminando em duas manoplas formidáveis, cujo peso bastaria para vergar o infeliz sobre quem se abatesse. Vestia escarlata grosseira; na cinta de couro branco que apertava o pelote ao corpo, via-se um largo manchil de carniceiro.[30]

Dois Polifemos apaixonados por sua Galateias, semelhança que o próprio Hugo aponta em sua obra.[31]

Em outra cena, estamos diante de uma assumida e engraçadíssima paródia do grupo escultórico do Laocoonte, quando o corpulento mestre Bartolomeu, para "resistir ao combate furioso das ondas do povo que se encapelavam umas sobre as outras", mantém abraçados junto de si o licenciado Vaz Caminha e tia Eufrásia:

> Firme e impávido como rocha, com a tia Eufrásia que lhe agarrava as panturrilhas, e o licenciado metido embaixo do braço, jogando ao mesmo tempo os ombros hercúleos e a pesada manopla habituada a bater o compasso do fabordão, opondo à enxurrada que o envolvia, as formidáveis ancas, mestre Bartolomeu Pires oferecia um grupo digno de uma estátua, que teria dado inveja à de Laocoonte.[32]

A querela contra os jesuítas

Como vimos, servindo-se da tradição da festa medieval da cavalhada ainda em voga na Europa, Alencar encena na liça, nos camarotes e nas adjacências da praça pública não apenas uma "forma de demonstração de poder pessoal"[33], mas também os interesses em jogo no principal centro geográfico, político, religioso, econômico e administrativo da Colônia. Se na liça, ao longo dos capítulos IX, X e XI, confrontam-se, *em forma de jogo*, polos de poder à época já historicamente anacrônicos – reis contra senhores feudais, cristãos contra mouros –, ali defronte repousa "austera e sombria", como um estranho castelo gótico, a terceira força em ação na Colônia. Esta era representada pelo imponente edifício do Colégio de Jesus, interpondo-se na narrativa vibrante da festa laica, logo no início do capítulo XII:

O borborinho de festa, que enchia o Terreiro do Colégio, e o entusiasmo da população baiana iam quebrar-se de encontro à mudez austera e sombrio aspecto do Convento dos Jesuítas. Grave e silencioso, como o espírito que o dominava, o vasto edifício quedava no meio da alegria e contentamento, que fizera sorrir todas as habitações vizinhas, guarnecidas de colchas e alcatifas. Assim grave e recolhido, se julgaria estranho ao espetáculo representado em face dele.

Em seu interior continua a partida de xadrez entre Vaz Caminha e Fernão Cardim, que o narrador deixara em suspenso no capítulo VIII, enquanto padre Molina vai-se inteirando das intrigas e personagens-chave da Colônia para traçar sua estratégia com a intenção de obter o roteiro das minas. É no retiro do claustro, sobre um metafórico tabuleiro de xadrez, que se armam as táticas de conquista – do jogo e do mundo –, reveladas num deslize do jesuíta espanhol:

Tais avisos não os aprendi nesse tabuleiro de sessenta e quatro casas, porém em outro maior, a que chamam o mundo, P. Provincial. *Se eu quisesse atacar um governador, digo, um rei,* não o ameaçaria de longe para que ele se prevenisse; aproximar-me-ia ao contrário para conhecer-lhe o fraco, e dar mais certeiro o golpe.[34]

Grande nome da poesia romântica brasileira, mas também versado nas coisas da ciência, o maranhense Gonçalves Dias acalentou ao longo de toda sua vida o projeto – que chegou a esboçar em algumas páginas, perdidas quando do fatídico naufrágio do Ville de Boulogne – de escrever uma história dos jesuítas no Brasil. Ele julgava que compreender a atuação da Companhia na Colônia significava reescrever a própria história do país. Esse desejo foi de certo modo levado a cabo de forma ficcionalizada por seu quase

contemporâneo José de Alencar nesse romance multifacetado que é *As minas de prata*. Pouco após seu início, quando, findo o olhar de grande poder evocatório que parte dos horizontes distantes para chegar à observação das vestimentas e do ânimo dos moradores, nos é apresentado o conflito entre jesuítas e senhores de engenho na Colônia. O motivo do frenesi que toma conta da jovem capital nessa primeira manhã de janeiro de 1609 explica-se pela chegada de dom Diogo de Meneses e Siqueira, novo governador designado pela Coroa. Em Pernambuco, onde passara um tempo antes de aportar em definitivo em Salvador,

> mostrara o firme propósito de repelir a intervenção que o bispo D. Constantino Barradas e a Companhia de Jesus exerciam anteriormente sobre o governo temporal. (...) Justamente nessa época os senhores de engenho, que formavam a classe nobre e rica da Bahia, sustentavam contra os jesuítas a grande questão da servidão dos índios, e compreendiam a vantagem de ter de seu lado um homem como D. Diogo de Meneses.[35]

Se num primeiro momento a conversão espiritual dos gentios levada a cabo com empenho pelos jesuítas colaborava grandemente para o projeto colonizador, num segundo momento tornou-se uma ameaça à dinâmica da economia colonial, dado que a questão da mão de obra indígena era central para seu desenvolvimento. Além da defesa intransigente da liberdade dos gentios, mantidos em suas *reduções*, os jesuítas viram crescer ainda mais a antipatia da população por serem beneficiados por dotações reais e o não pagamento de impostos.

Mas a proibição de aprisionar os índios dificultava outra atividade, dessa vez de interesse direto da Colônia: a procura de minas no sertão. Tamanha era a ânsia da Coroa que, segundo Stuart Schwartz, "grandes concessões podiam ser extraídas da Coroa mediante a

simples promessa da descoberta de minas",[36] e, naturalmente, os índios eram parte importante, senão fundamental, das expedições.

Assim, do ponto de vista do colono e, pouco a pouco, também da Coroa, os inacianos foram adquirindo uma autonomia suspeita e, como afirma Capistrano de Abreu, "com o tempo as aldeias tornaram-se não só um estado no estado como uma igreja na igreja".[37] Um poder que Alencar mimetiza, em parágrafos contíguos e contrastantes, no clangor dos sinos que saúdam a chegada do novo governador:

> Às seis horas o *sino pequeno* da Sé, tangido *rapidamente,* soltou os *alegres repiques* (...);
>
> Quase ao mesmo tempo o *carrilhão* do Colégio dos Jesuítas *retroando pelo espaço* (...); suas *notas graves, sombrias* e *plangentes*.[38]

Algumas páginas à frente, quando ouve a missa logo após sua chegada, o governador,

> vendo a cadeira do provincial dos jesuítas vaga, sorrira de um modo significativo; compreendera que a ausência não motivada, no dia em que celebravam a sua chegada, era um primeiro manifesto de guerra que lhe lançavam os aliados do bispo D. Constantino.[39]

No capítulo VII, o desembargador, que também pertence à esfera da administração da Colônia, lembra ao licenciado Vaz Caminha, numa conversa casual à beira do portão da casa deste, que "os filhos de Jesus costumam esquecer que seu reino *non est de hoc mundo*".[40]

Habilmente, o narrador arma nas linhas iniciais de seu romance a encruzilhada em que então se achava a colonização, dividida, por assim dizer, em dois projetos civilizatórios que podem ser definidos nestes termos:

> Os colonos, sem recursos, viam no aprisionamento do índio e no trabalho forçado deste a única forma possível de garantir as bases da colonização, em especial dos engenhos açucareiros. Os inacianos, por sua vez, apelavam para aspectos morais e teológicos, defendendo a necessidade da conversão do gentio (...) e inibir a escravização. Além disso, afirmavam que a formação de aldeias para conversão ajudaria na defesa do território português contra as invasões de nações estrangeiras e os ataques das tribos inimigas.[41]

Ao longo de todo o romance, a ótica do narrador será bem pouco favorável aos jesuítas, criticando sua ânsia pelo poder temporal, sobretudo no topo da hierarquia da ordem. É assim quando descreve o padre Molina, que usa seus ensinamentos e inteligência em proveito da glória pessoal, ou o maquiavélico Cláudio Acquaviva, superior da ordem em Roma. Procede da mesma forma ao descrever o provincial Fernão Cardim, cronista importante, autor da *Narrativa epistolar* e possível influência de Alencar na descrição de Salvador, mas que no romance age como parvo e vaidoso.

Uma vez mais parece clara a apropriação do tratado de Soares em *As minas de prata*, pois o cronista, como se vê em seu *Tratado*, foi um crítico contumaz da ação dos jesuítas – e Varnhagen, legitimador do texto do cronista, também o seria.

Tão influente e ao mesmo tempo tão pioneira foi a obra de Soares que seus duros ataques aos jesuítas seriam rebatidos mesmo no século XX. Serafim Leite, autor de uma monumental e eruditíssima história da Companhia no Brasil, publicada em 1938 e ainda referência no assunto, toma as dores da ordem e procura rebater a crítica feita pelo cronista em seu livro pioneiro, segundo o qual os "Padres da Bahia" teriam se apropriado de parte das terras de um certo João de Barros, "que agora está morador em Lisboa", além de ter acusado "os Padres do Brasil perante Cristóvão de Moura, ministro em Madri de El-Rei Filipe, de deitarem os moradores fora de terras que lhes pertencem".[42] Leite refuta ambas as acusações

– baseadas em "informações fantasistas e inverossímeis (já então!)" – para então contra-atacar *post-mortem*:

> É extraordinária a credulidade de Gabriel Soares, quando se trata da Companhia – um precursor! Ao falarmos da questão da liberdade dos índios, veremos o motivo verdadeiro e profundo que o movia contra o Colégio. O ser parte naquela questão enfraquecia-lhe o critério apreciativo, quanto aos bens e intenções dos Padres.[43]

Como proprietário de engenho, Soares estaria procurando desqualificar os inacianos por se oporem de modo deliberado à utilização de mão de obra indígena escrava. Na verdade, no "Prefácio" a seu paciente trabalho, Serafim Leite é bastante direto ao identificar os dois principais detratores da atuação dos inacianos na Colônia:

> Os [cronistas] da Companhia são, em geral, complacentes com os índios, a quem tinham encargo de defender, e severos para com os colonos, que lhes dificultavam ou hostilizavam a defesa. Os cronistas seculares, em particular Gabriel Soares de Sousa e Varnhagen, carregam nas tintas a respeito dos índios do Brasil, para justificarem as investidas dos colonos, que assim aparecem melhorados.[44]

Historiador, e não um cronista, defensor intransigente das bandeiras como instrumento para a expansão, o enriquecimento e a consolidação da Colônia ultramarina, Varnhagen realiza um ataque de cunho fortemente ideológico contra os jesuítas, já no século XIX:

> A questão mais espinhosa em São Paulo, como em todo o Brasil, (...) era a dos índios, aos quais os religiosos da Companhia tanto queriam amparar, que chegava a ser impossível a nenhum morador, exceto aos mesmos religiosos, valer-se do serviço deles, ainda mediante contratos de paga de

aluguel ou soldada. E o pior era que os padres tinham também fazendas e engenhos, e os seus gêneros competiam no mercado com os do povo.[45]

E conclui o raciocínio justificando o confronto do Estado com a ordem em termos similares ao que Capistrano faria: "O certo é, porém, que os interesses do Estado não estão em alguns casos (temporariamente) de acordo com os sentimentos da mais generosa filantropia."[46]

São justamente Soares e Varnhagen, como vimos, as duas fontes a partir das quais Alencar comporia sua visão dos jesuítas em *As minas de prata*, sobretudo a do padre Molina. O escritor cearense, contudo, exime-se de atacar em conjunto a obra dos inacianos (lembremos que, em *O guarani*, frei Angelo di Luca, o temível Loredano, não era jesuíta, mas carmelita) e vislumbra uma alternativa para a ordem, nisso diferindo das opiniões do cronista do século XVI e do historiador do século XIX que lhe serviram de inspiração: trata-se do resgate da função missionária e do voto de pobreza que estavam na sua origem.

Sabe-se que um intenso debate dividiu os jesuítas, no século XVI, em duas correntes distintas: uma, advogada por Manoel da Nóbrega, defendia o acúmulo de bens materiais e de escravos, de modo a alavancar o desenvolvimento da ordem; outra, defendida por Luis da Grã (que surge *en passant* no romance), pregava o voto de pobreza e rejeitava a incorporação de bens e mão de obra, que poderiam descaracterizar seus princípios fundadores. Venceu a primeira corrente, o que implicou "compartilhar das mesmas práticas econômicas dos cristãos",[47] colocando-se "em consonância com a lógica da colonização comercial da época moderna".[48]

Exemplo no romance da corrente defendida por Luis da Grã (e pelo narrador) é padre Inácio de Louriçal, "um simples professo, de todo alheio aos negócios secretos, a que nenhuma importância ligava" e tido em muita alta conta pelo povo, que o tratava de "santo homem".[49] "A ele encarregara Vaz Caminha a direção de Estácio",[50]

respeitando-o como um príncipe da Igreja; sintomaticamente, padre Louriçal era lente no Colégio da Bahia na cadeira de *Ética*, e é notável o diálogo que trava com Molina, chegado há pouco da Espanha, na manhã daquele mesmo dia, mas já lançando mão de toda sorte de artifícios para encontrar o roteiro das minas:

– Errado vai o P. Molina: não abuso do segredo da penitência. O que ouço no confessionário entrego-o a Deus, e só trago comigo a satisfação de ter ajudado a remir da culpa uma alma arrependida.

– Mas suponha que um penitente revele um crime que vai cometer-se, homicídio, *verbi gratia*: deixaria que se consumasse podendo prevenir?

– Suplicaria ao Senhor que iluminasse o espírito desse homem; mas não trairia o segredo da confissão.

– E julga que o Senhor exalce a súplica de uma alma criminosa, porque o era, participando com o seu silêncio ao crime que ia perpetrar-se?

– Tem uma lógica terrível, P. Molina.

– Quanto sei, digo-o a V. Paternidade, aprendi dos que durante dois séculos engrandeceram a nossa ordem *para a maior glória de Deus*. Eles me ensinaram, P. Inácio, que os companheiros de Jesus desde que prestam voto de obediência passiva aos superiores, não têm vontade sua.

Desse debate de natureza primariamente religiosa resulta, no plano político, a forte impressão que tinham os contemporâneos de que a Companhia estava se constituindo numa Igreja dentro da Igreja, ou num Estado dentro do Estado, conforme apontaram Capistrano e Varnhagen. Do ponto de vista de um escritor do século XIX, estão em jogo aí duas éticas: uma de respeito à liberdade individual, à *vontade* amparada pelo Estado como força motriz da história, que poderíamos chamar de liberal; outra de *obediência passiva* a uma ordem maior e ordenadora, aqui encoberta pelo apelo religioso.

Isso diz muito sobre o momento por que passava o Brasil de então, dependente de iniciativas individuais para a conquista de

terras, captura de índios e busca por metais preciosos. Sabemos que, no século XVIII, com a expulsão da Companhia das terras do Império, a prerrogativa da coerção e da lei será assumida, clara e integralmente, pelo Estado português, e o confronto se rearticulará em torno de outro eixo, moderno por excelência: o nacionalismo.[51]

Lei *versus* armas: o tribunal esvazia o capa e espada

Um daqueles personagens de vida efêmera no romance, o aventureiro espanhol dom Aníbal (que não sabemos ser o mesmo a quem Vilarzito – o Molina ainda menino – serviria de pajem) descreve um aspecto crítico da situação da Colônia de então. A bordo do galeão Rosário, o mesmo que levava Molina para Lisboa em fins de 1607, pondera, indignado: "O diabo é não haver justiças que guardem as costas de um homem! (...) Isso não é terra em que se viva! Melhores juízes lhe ponha El-Rei, se quiser que lá medre a boa gente de espada para o seu real serviço."[52] Essa impressão de vácuo legal será o tema de um importante estudo sobre o Brasil da época, de autoria do brasilianista Stuart Schwartz: "Na primavera de 1609 não havia pelourinho na cidade de Salvador para representar a justiça real. (...) A ausência do símbolo real na capital do Brasil evidenciava o despeito pela lei e a desordem que continuavam a caracterizar a sociedade brasileira."[53]

Para preencher tal vazio institucional e impedir que ele fosse apropriado pelo outro polo de poder da Colônia – os senhores de engenho –, o Estado lançará mão de um instrumento jurídico, o Tribunal da Relação. Este se constituía em "uma ameaça em potencial" aos senhores de engenho ao propor a "eliminação das fraudes, a imposição de legislação regulamentadora e o controle de uma sociedade desordeira, na qual o poder pessoal anteriormente solucionava qualquer disputa".[54] Personagem emblemática desse

estado de coisas, extensão da lei no espaço do primitivo, é o capitão do mato João Fogaça, que

> naquela época em que a floresta confrontava com a cidade e quase lhe invadia os quintais, oferecendo ao crime como ao vício couto seguro e asilo contra a vindita da lei (...), era quem melhor policiava o estado, e ia aos desertos sertões trazer o réu à justiça, o escravo ao senhor, e perseguir as hordas selvagens quando infestavam a vizinhança dos povoados.[55]

De fato, o fortalecimento da presença do Estado na Colônia através da aplicação da *lei* surge de maneira frequente no romance,[56] e será justamente a prometida instalação do tribunal que trará ao Brasil o recém-licenciado Vaz Caminha.

Contudo, é através de Estácio que o narrador debate a questão, unificando em seu jovem herói as duas forças potencialmente conflitantes que estavam na raiz do projeto colonizador: a esfera da lei e ordem e a esfera da força e violência. Nos anos de formação do herói, tal contraste é representado de modo alegórico pelas figuras simetricamente opostas de Vaz Caminha e do alcaide Álvaro de Carvalho.

O licenciado, nascido de pais muito pobres na vila portuguesa de Arraiolos, sobrevivera graças aos cuidados de uma irmã. Protegido de um monge, formara-se em leis com distinção, havendo ganhado "na sábia congregação de Coimbra a fama de um dos mais profundos romanistas do tempo".[57] Tendo escrito um "Comentário às Ordenações Manuelinas", "obra de plano vasto, em que se investigavam as verdadeiras fontes daquele código do direito português", Vaz Caminha emigrou para o Brasil, "terra abundante de ouro e balda de letrados", na esperança de ganhar dinheiro com a vinda do Tribunal da Relação e assim obter recursos para publicar sua obra. Ele está profundamente ligado ao estudo e à aplicação da lei,

e a expectativa de instalação do tribunal na Colônia ultramarina, que fora determinada por decreto real em 1588, significava "poder realizar o sonho de sua vida".

Mas cedo deu-se conta do "caráter especial do foro baiano", pois o advogado era apenas "um conciliador de partes". Porque "os embargos, os agravos e recursos tinham sido substituídos por uma exceção peremptória *não consignada* no formulário dos praxistas – a *adaga* ou o *arcabuz*. Começavam muitos pleitos, porém todos eram decididos extrajudicialmente".[58] E o adiamento da instalação do tribunal (que só ocorreria em 1609, justamente o ano em que têm início *As minas de prata*) naturalmente agravava esse estado de coisas, no qual a justiça se fazia pela força e pelos acertos particulares, e a palavra escrita (a lei) exercia nesse contexto um papel sobretudo retórico, esvaziado de aplicação prática.

Isso se explica pelo fato de que, antes da chegada do tribunal, imperavam as "relações de sangue e de amizade", que segundo Stuart Schwartz "impediam que causas chegassem aos tribunais e aquelas que recorriam a Portugal eram muitas vezes acompanhadas de uma caixa de açúcar [então uma das mais valiosas *commodities* do mercado internacional] para adoçar a disposição dos magistrados venais e apressar as rodas da justiça".[59] Em sua administração, a Coroa reservava a nobres e não nobres os principais cargos da administração colonial, buscando

> mobilizar as forças opostas ao poder e equilibrá-las para sua própria vantagem. Entretanto, era necessário um grupo neutro entre a segunda e a terceira classe que servisse de mediador do poder e de guardião do sistema. Era este o papel destinado pela Coroa para a magistratura profissional.[60]

Era essa brecha que Vaz Caminha pretendia ocupar quando decidiu mudar-se para o Brasil. Como define padre Molina num

memorável duelo verbal já próximo do final do livro, Vaz Caminha é por excelência "o homem da justiça, *vir probus*".[61] Tendo praticamente criado Estácio, Vaz Caminha o vê "como um outro eu".[62]

Mas Estácio – herói de capa e espada repuxado entre duas linhas quase opostas de proceder que trazem em seu bojo dois projetos civilizatórios distintos – sente um mal-estar em relação a seu mestre quando este incorpora justamente o homem da lei:

> Ora, Estácio amava seu mestre; mas respeitando o advogado, sentia uma certa dissonância entre seu caráter leal e a lógica forense que arma--se muitas vezes do sofisma para escurecer a verdade; por isso apenas Vaz Caminha anunciou com o primeiro texto latino que o jurisconsulto ia aparecer, o mancebo, apertando-lhe a mão direita, partiu.[63]

A resistência do jovem revela o lado simetricamente oposto de sua formação, representado na figura de Álvaro de Carvalho, legítimo herdeiro dos cavaleiros medievais para quem a honra é o valor último, a qual é defendida na ponta da espada. Contudo, do ponto de vista da dinâmica narrativa, o velho alcaide é uma personagem secundária, sem maior densidade psicológica, cuja função parece ser a de resguardar melancolicamente uma escala de valores já esgarçada no tempo. A honra, aplicada *tout court* e anacronicamente no contexto do Brasil Colônia, acabava por tornar-se um empecilho para fazer valer o poder do Estado e a aplicação de seu braço legal – a Justiça.

Nesse sentido, é emblemática uma cena do romance em que Álvaro de Carvalho, membro do júri do torneio composto por um desembargador e um senhor de engenho, se insurge contra a opinião dos outros dois juízes, saindo-se com esta: "Vou em busca de um homem, que tenha o arrojo de dizer-me, a mim, Álvaro de Carvalho, que minto, quando afirmo que gente de beca e traficantes de açúcar

entendem tanto de justas, como eu de trapaças e rabulices." Ímpeto que o governador dom Diogo de Meneses prontamente reprime, de modo paternal: "Ide e sede menos arrebatado, meu velho soldado; *nem tudo se leva à ponta de espada.*"[64]

O alcaide ainda assim tem uma função importante para a composição do herói e da dinâmica da obra, pois serve de contraponto a Vaz Caminha, personagem de magnitude, como dito, mas homem de reflexão, e não de ação. Sem Álvaro de Carvalho, dificilmente Estácio participaria de um torneio de reminiscências medievais ou se embrenharia em aventuras sem fim, ora em confronto direto, com a espada, ora sorrateiramente, anônimo, oculto por sua capa, ou ainda em alto-mar.

Porém, no contexto em que circulam nosso herói e outras personagens, a força pende apenas de um lado, que é o dos senhores de engenho, elemento mais poderoso da sociedade colonial. Na Bahia, quase todas as instituições urbanas eram dominadas pela elite açucareira, que também mantinha forte presença juto à Casa de Misericórdia e às irmandades religiosas. Sob esse aspecto, a implantação do Tribunal da Relação tinha o potencial de minar os valores cavalheirescos, ligados, ainda que só idealmente, à nobreza.

É sob tal pano de fundo estritamente histórico que se deve entender o esvaziamento da narrativa de capa e espada em *As minas de prata*, que se opõe, assim, à obra modelar do gênero – *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Nessa obra, o altivo sr. de Tréville, chefe dos destemidos espadachins, indaga ao rei após refutar com veemência a afirmação do cardeal Richelieu de que seus homens teriam causado sérios distúrbios: "Os autos dos homens de toga valem, porventura, a palavra de honra de um homem de espada?",[65] num capítulo sintomaticamente intitulado: "Homens de toga e homens de espada". De fato, o que se vê ao longo da narrativa de Dumas será a vitória da espada sobre a lei constituída – e isso também será verdade nas terríveis linhas finais, em que a

maquiavélica Milady é julgada, condenada e morta pelos espadachins num tribunal, digamos, "de honra".

As ações dos mosqueteiros, fiéis servidores do rei, por mais que sejam motivadas pela defesa dos interesses do Estado – como diz Athos, "corramos à morte aonde nos mandam correr" –,[66] não interferem nem interagem nos desdobramentos históricos da França ou da Inglaterra. O grande tema do romance é o confronto final com a diabólica Milady, de origens claramente góticas.

Já as inúmeras peripécias por que Estácio passará para resgatar sua história pessoal – sua honra e a de seu pai, para assim poder casar-se com Inesita – ligam-se intimamente à escrita da grande história da nação que se construía. Por mais que lhe passem despercebidos ou não lhe despertem interesse os conluios que se tecem às suas costas – que contrapõem um poderoso império, senhores de engenho e a ordem religiosa mais rica da Europa –, o que está em jogo para todos, não importa se em razão de interesses individuais ou de Estado, é o roteiro de Robério Dias. Não importa se imaginário ou não, esse roteiro constituía a história que então se escrevia.

Na obra de Alencar, em que vários gêneros se imbricam, as intrigas e vinganças de cunho individual da narrativa de capa e espada e de folhetim são contidas pela natureza, em princípio pública e coletiva, do romance histórico, no qual o que está em jogo é a constituição de uma nação. Nesse sentido, Alencar, servindo-se de um gênero então novo, ajusta-o ao contexto específico da história do Brasil Colônia e, assim fazendo, põe em xeque suas premissas. Se não o fizesse estaria sem dúvida sendo mais fiel ao capa e espada, mas sacrificaria, em benefício de uma forma literária fechada, a percepção da evolução histórica do país.

Tal apropriação muito particular desse gênero revela uma compreensão aguda de sua natureza e função, compreensão que Alencar também terá em relação ao romance de folhetim, conforme se verá no capítulo a seguir.

Capítulo 3

O CAPÍTULO ENXERTADO
Ação e reflexão em padre Molina

As diferentes lições e a crítica de Machado de Assis

Entre 1865 e 1866, ao longo de 15 meses, saiu pela Casa Garnier aquela que seria considerada, para todos os efeitos, a primeira edição de *As minas de prata*. Porém, em 1862, três anos antes de começar a vir a lume essa edição integral, Alencar chegou a publicar os capítulos iniciais do romance dentro da Coleção Biblioteca Brasileira. Idealizada pelo amigo Quintino Bocaiúva, ela acolhia somente obras inéditas de autores nacionais. Lançada pela Typographia do *Diário do Rio de Janeiro*, essa versão preliminar e parcial é, grosso modo, similar à que sairia anos depois e que seria considerada, para todos os efeitos, a primeira edição, a saber: estruturada em 72 capítulos e um epílogo, sendo 23 na primeira parte, 22 na segunda e 27 na terceira.

Contudo, a edição de 1862 apresenta particularidades bastante significativas, conforme se pode verificar no exemplar conservado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Uma delas reside já no subtítulo estampado na folha de rosto, em seguida ao título:

> *As minas de prata*,
> continuação do Guarany,
> por J. de Al.

A remissão a *O guarani*, ausente da folha de rosto da primeira edição integral, explica-se certamente pelo sucesso que o romance alcançara, também nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal que Alencar dirigia à época.

Ele provocou grande expectativa nos leitores, conforme lembra Visconde de Taunay.[1] Embora Alencar fosse queixar-se posteriormente do fracasso de vendas da edição em livro de *O guarani*,[2] isso provavelmente ocorreu devido ao sucesso da publicação seriada em folhetim, que de certo modo tornou desnecessária a edição em livro – de resto, artigo bastante dispendioso à época.[3] (Aliás, a situação precária daqueles que viviam do ofício de escrever no Brasil da época parece estar projetada no capítulo XIX da primeira parte de *As minas de prata*, quando ficamos sabendo que o licenciado Vaz Caminha emigrou para o Brasil na esperança de fazer dinheiro e publicar sua obra. O desengano de Alencar parece total quando, nas páginas finais, faz queimar os manuscritos revisados do "Comentário às Ordenações Manuelinas".)

Ainda assim, a ampla receptividade de *O guarani*, publicado cinco anos antes, deve tê-lo levado – talvez por insistência do também jornalista Bocaiúva – a enfatizar a vinculação entre ambos os romances de maneira a fisgar para *As minas de prata* os potenciais leitores daquele.

Outras remissões pontuais distribuídas ao longo de *As minas de prata*, sobretudo no capítulo V da segunda parte, também vinculam as duas obras, a começar pela existência do próprio roteiro das minas, furtado pelo perverso frade italiano Loredano. Anselmo também recorda o episódio em que tentou retornar com o então jovem dom Diogo de Mariz ao castelo à margem do Paquequer para tentar salvar a família ameaçada pelos índios.[4] O próprio dom Diogo também reaparece como guardião legal do roteiro das minas.

Coincidência ou não, os dois volumes iniciais se revelariam um sucesso de público, estimulando o livreiro Garnier a editar o

romance completo.[5] Porém, como vimos, a publicação completa só iria ocorrer alguns anos depois.

É possível levantar algumas hipóteses plausíveis para a interrupção da publicação, em 1862. A razão mais aceita é de ordem médica, apontada por Raimundo de Meneses.[6]

Uma segunda razão pode ser de ordem estilística. Se compararmos a edição integral do romance com a dos dois volumes iniciais – um publicado em junho, outro em agosto de 1862 –, é possível detectar o estilo por vezes duro, em que está ausente o fraseado amplo e brilhante característico da prosa alencarina.

Uma terceira hipótese, menos palpável, mas certamente de grande importância, decorre da crítica feita por Machado de Assis em crônica de 15 de setembro de 1862, aparecida na revista *O Futuro*. Após ressaltar a "graça", a "sobriedade" – "essas duas qualidades dobraram na sua nova obra" [em relação a *O guarani*] – e "o apuro do estilo em que está escrito esse livro", Machado censura justamente a composição da personagem que, na primeira edição completa, se tornaria central: o padre Gusmão de Molina. Recrimina-lhe o não ser "prudentíssimo e reservadíssimo. Ora, não me parece próprio de um jesuíta o conselho dado ao lance do xadrez na biblioteca do convento, conselho que, aludindo às suas intenções relativas ao governador, faz olhar de esguelha o licenciado Vaz Caminha". E conclui: "Qualquer que seja a insignificância do pormenor a que aludo, lembrarei que é do conjunto das linhas que se formam as fisionomias, e que não sei de fisionomia de jesuíta descuidada e indiscreta."[7]

É sintomático que a partir da segunda parte do romance – que só virá à luz justamente em 1865-1866 – Alencar dedique cinco capítulos à gênese de seu protagonista, atribuindo-lhe uma consistência no "conjunto das linhas" que talvez não se veja em nenhuma outra personagem ao longo da vasta obra de Alencar. As origens, ao mesmo tempo picarescas e folhetinescas, de Molina que ali se

delineiam parecem responder, de algum modo, à observação feita por Machado de Assis alguns anos antes. Talvez Alencar, naquele ano de 1862, já tivesse claro para si o encaminhamento posterior que daria à composição da "fisionomia" do jesuíta, mas é bastante provável que o reparo feito pelo bruxo do Cosme Velho o tenha atingido de modo inesperado, levando-o a refletir e explicitar a composição dessa personagem tão multifacetada que é o padre Molina.

O capítulo enxertado

Mas talvez a discrepância mais significativa entre uma e outra edição esteja no número de capítulos, que difere caso comparemos apenas os volumes publicados em ambas.

Na edição de 1862, há nove capítulos no volume I e dez no volume II, enquanto na primeira edição integral cada um dos volumes iniciais traz dez capítulos. No total, comparando-se apenas esses dois volumes publicados em ambas as edições, a de 1865-1866 apresenta, portanto, um capítulo a mais. Esse acréscimo, assim como a sutil alteração dos títulos de alguns deles, sugere uma firme mudança no conjunto da obra, em particular no que diz respeito à relação entre romance histórico e romance de folhetim – os dois principais gêneros sobre os quais se assenta *As minas de prata*.

Exemplo disso é o capítulo VI, crucial para os desdobramentos da intriga por apresentar o motivo central de sua escrita: a história tanto das cobiçadas minas que teriam sido descobertas por Robério Dias, quanto do suposto roteiro que apontaria sua localização.

Em 1862, esse capítulo intitulava-se "Que dá *a melhor versão* da história do célebre Robério Dias", sendo alterado, em 1865, para "Que dá *uma versão* da história do célebre Robério Dias" (grifos nossos), em que a ideia de certeza produzida pelo artigo definido e pelo superlativo dá vez, na edição integral, à amplitude de

possibilidades embutidas no artigo indefinido. Do ponto de vista do gênero, passa-se da busca do factual, cujo horizonte é a verdade histórica – ainda que esta seja, em maior ou menor grau, uma formulação subjetiva (do espírito) ou uma formulação retórica (da linguagem) –, para a validação do romanesco como verdade *possível* e, portanto, a admissão subjacente de que aquilo que se está escrevendo, afinal, também é *ficção*, e não só história.

A preocupação em vincular o romance à precisão do relato histórico também perde espaço de modo ainda mais evidente no título do capítulo II – que mudou de "Como rezavam duas beatinhas baianas *no século XVII*" para "Como *outrora* rezavam duas beatinhas baianas" (grifos nossos). Nessa alteração perde-se a determinação temporal.

Segue na mesma linha de análise a supressão, na edição integral, de uma série de "notas" explicativas que apareciam ao final do volume I da edição parcial. Elas versavam sobre locais, instituições e personagens históricas mencionadas no romance, como dom Diogo de Meneses e Siqueira, Robério Dias, a Bahia, o Foro Baiano e o Engenho de Paripe.

Outro exemplo, certamente o mais importante, refere-se à inclusão de um capítulo inteiro, ausente da edição de 1862, com o título de "Da malga que se bebia na taberna do judengo". Ele surge entre os capítulos 14 e 16 da edição de 1865-1866, respectivamente, "Que reza de magarefes e alfeloeiras" e "Do que são rosas e mais amores". Verifica-se que sua inclusão ainda não foi apontada por nenhum crítico, mesmo por um tão incontornável para a obra alencarina como Cavalcanti Proença.

Capítulo multifacetado, ele abriu novas possibilidades a Alencar de exploração das vertentes histórica e folhetinesca do romance que redigia. De um lado, ampliou significativamente seu fundo político, religioso e econômico ao tratar dos planos da Companhia das Índias Ocidentais de invadir o Brasil, desse modo introduzindo o romance

no contexto do capitalismo mercantil que se internacionalizava de forma avassaladora. Como se sabe, Portugal estava desde 1580 sob o domínio dos Habsburgos, rivais dos holandeses nos mares e nas empreitadas comerciais.[8]

Na ficção de Alencar, o "judengo" mencionado no título desse capítulo coordena uma intriga transoceânica que resultará na invasão do Brasil pelos holandeses, esta sim, historicamente comprovada. No capítulo V da segunda parte, passado em fins de 1607, nós o encontramos a bordo do galeão Rosário em viagem justamente para Amsterdã, incumbido de entregar "uma carta coletiva (...) dirigida pelos judeus da cidade de Salvador ao ilustre chefe do partido da guerra e um dos fundadores da *Companhia das Índias Ocidentais* [Usselincx]". A tal "missiva hebraica" de que mestre Brás é portador – como imagina o narrador, ao imbricar uma vez mais história e ficção – "foi o fomento da famosa guerra que durou vinte e tantos anos",[9] referindo-se à invasão holandesa de Salvador, em 1624.

Do ponto de vista do espaço, esse novo capítulo aproxima *As minas de prata* de romances clássicos da narrativa folhetinesca, como *Os três mosqueteiros* e *O judeu errante*, de Eugène Sue, cujos teatros de ação em algum momento transcorrem em – ou evocam – outro país ou continente.[10]

Contudo, nos romances de Dumas e Sue, Londres e Ásia não passam de cenários pitorescos e intercambiáveis, sem maiores vinculações com o contexto político-histórico, enquanto em Alencar tal deslocamento responde a uma dinâmica político-histórica legítima, que exerce função significativa para o entrecho do romance. Assim é quando, no capítulo V da terceira parte, o padre Molina se encontra em Roma com o prepósito geral da Companhia, Cláudio Acquaviva, e, "após longa e secreta conferência", desce "as marmóreas escadas do grande consistório" já nomeado visitador na Província do Brasil. Mais ao norte do continente, como já vimos,

Brás Judengo estará se reunindo com Usselincx para declarar seu apoio à invasão holandesa.

Mas esse capítulo traz implicações não apenas no plano externo, mas também na política interna que a metrópole conduzia na Colônia, em especial no que diz respeito ao estatuto ambíguo de que gozavam os judeus. Como lembra Stuart Schwartz em seu estudo sobre a justiça baiana nos séculos XVII e XVIII,

> de uma maneira geral, os cristãos-novos, do ponto de vista oficial eram cidadãos de segunda classe, malquistos, não confiáveis e segregados por seus compatriotas. Na Bahia, contudo, eram um elemento importante da sociedade, integrados na população e com grande influência em alguns setores da economia.[11]

De fato, Alencar recupera para a ficção o *tópos* literário do judeu banido e deslocado, através dos personagens Brás e, sobretudo, Samuel, pai da bela Rachel. Esse *tópos* está presente, por exemplo, no *Judeu errante*, de Sue, embora neste ele tenha peso bastante restrito na intriga.

Em defesa de Alencar, as falas discriminatórias contra judeus aparecem sobretudo na boca de personagens pouco credíveis, ora fanáticas, ora manipuladoras, como no diálogo entre a mãe de Elvira, dona Luísa – uma nobre obcecada por "reparar" seu sangue judeu –, e o padre Molina – que manipula habilmente aquele desejo latente da viúva.[12]

Mas a personagem mais fascinante e de temíveis consequências já estava presente em sua plenitude na edição de 1862. Trata-se não de um judeu, nem de um fidalgo português, mas de um jesuíta – e veremos o quanto Alencar foi historicamente coerente ao fazer essa opção.

Molina: pícaro, sedutor, pregador e hermeneuta

O padre Gusmão de Molina encarna o sentimento mais acabado do herói da ficção do século XIX, a ambição, que também distinguirá Julien Sorel, em Stendhal, ou Lucien de Rubempré, em Balzac.

Aqui, porém, potencializada dentro do quadro do romance de folhetim, ela se torna, mais que uma forte característica da personagem, um traço determinante de sua psicologia, em que não cabe nenhuma possibilidade de recuo ou vacilação: "Dinheiro!... Não é isso que me move, mas a fama!", já dizia aos 12 anos o menino Vilarzito antes de iniciar sua perambulação por vários ofícios, até tornar-se o maquiavélico padre Molina. Para provar isso, o narrador detém-se longamente na gênese dessa personagem fascinante, também parcialmente calcada nos heróis picarescos, como veremos.

A personagem inicia sua trajetória em 1589, aos 12 anos, como *aguador*, na cidade natal de Burgos. Com o dinheiro obtido "mercando copos de água nevada", compra uma espada sonhando com as aventuras vividas pelo herói de sua pátria, o Cid Campeador. Trava conhecimento, porém, com o capitão dom Aníbal Aquiles de la Fuerte Espada, paródia dos cavaleiros andantes acentuada seja pelo nome, saturado de referências guerreiras, seja pelos epítetos: com uma feia cicatriz vincando metade de seu rosto, dom Aníbal é "para as damas o gracioso Acutillado, e para os homens o terrível *Acutillador*".

No diálogo que se segue ao encontro de ambos, novamente a busca de reconhecimento se apresenta através da fala do cavaleiro de espada enferrujada, "o maior e mais ilustre de todas as Espanhas, o que vale dizer do mundo inteiro. Não admira que conheças a minha fama, pois ela enche o universo", diz ao jovem aspirante a pajem, que ainda mais orgulhosamente retruca: "Muito bem, cavalheiro! Você me serve."[13] Breve paródia de Quixote e Sancho, "fora preciso o talento de Cervantes para contar as aventuras do *pajem andante*

e seu cavaleiro",[14] que também perambulam pelas efemérides da história, e portanto "estiveram juntos na batalha de Groningen em 1596, onde Maurício de Nassau bateu os espanhóis".[15]

Elevado a escudeiro de dom Aníbal por salvar-lhe a vida, Vilarzito, porém, não consegue satisfazer sua sede de aventuras de herói folhetinesco na companhia de um cavaleiro decaído; *penetra*, então, *em outra história*. Em Sevilha, impressionado com o ajuntamento de populares diante de um quadro, descobre tratar-se do *São Miguel*, de Francisco Pacheco, "o criador da escola sevilhana e predecessor de Velázquez, Murilo e Zurbarán",[16] como nos lembra o narrador. Deslumbrado menos pela obra e mais pela "admiração fervente de que era objeto o pintor", instala-se como aprendiz em sua "botega". "Cedo revelou seu talento; mas era esse unicamente para um gênero ainda não cultivado, a caricatura. Incapaz de uma obra séria, o menino estragava qualquer esboço que lhe davam a encher."[17] Reprovado pelo mestre, vinga-se "caricaturando-o a carvão" nos muros da cidade.

Numa dessas travessuras é interpelado por Cervantes em pessoa, o qual, mesmo retratado como "jumento", ainda assim "tomou-se de simpatia por Vilarzito".[18] Da convivência que se seguiria com o grande escritor, embebe-se do "fel da ironia" de sua poesia, que "pouco a pouco foi corroendo as suas doces ilusões";[19] vem daí nova mudança de rumo: "Vou-me a Salamanca!... Serei poeta satírico!" Na famosa universidade, esforça para igualar-se a Lope, Quevedo e ao próprio Cervantes, quando então o estudo da cosmografia chama sua atenção para a "América, como terra de ouro, e de Cristóvão Colombo, como um piloto feliz", levando-o a ler a biografia de Colombo escrita por seu filho, Fernando.

Essa *vita*, não de santo, mas de descobridor, põe-lhe "o cérebro em ebulição": "Por que não descobrirei eu também um mundo?" Empregou-se como almocreve para chegar a Paios, porto andaluz de onde partira Colombo – e "então se lançaria pela amplidão do

oceano, e iria buscar o seu mundo, ainda que o ocultasse uma dobra do infinito".[20]

A menção a Colombo, que é comparado pelo narrador a dom Pedro I, não é incomum em Alencar, tendo sido citada antes no próprio romance[21] e também numa crônica de 1854, "Os destinos de uma data", posteriormente reunida em *Ao correr da pena*. Não é casual que o ponto de inflexão da meteórica carreira de Vilarzito ocorra em Paios, espaço que separa a terra conhecida do maravilhoso ilimitado, mas onde uma nação está se constituindo.

É nesse porto que encontramos Vilarzito na tarde de 25 de abril de 1597, quando se inicia a segunda parte do romance. Recostado numa árvore enquanto os animais matam a sede, tem à mão os *Autos sacramentais* de Lope de Vega; mas enquanto sonha "descobrir um mundo, encontrou no caminho uma mulher". Num cenário bucólico que atualiza de modo travesso e faceiro o *tópos* do *locus amoenus*, ele encanta a jovem Dulcita e, sendo um vaidoso jovem de Castilla, "consente" casar-se com ela. Forma reduzida e carinhosa de Dulce, a personagem remete o livro uma vez mais ao *Quixote*, dessa vez à Dulcinéia.

Em outro exemplo de "fanfarrice castelhana", Vilarzito rebate o pai da moça, que lhe perguntara de sua profissão: "Homens desta massa, redarguiu o muchacho, não voltam nunca, avançam sempre",[22] revelando aqui um traço marcante da constituição do herói folhetinesco: a inquebrantável capacidade de ação, em que a reflexão ocupa necessariamente menos espaço. Enamorado de Dulcita, torna-se, "sem calcular", seu marido. Mas na esperança de devassar "mundos ignotos", parte para Sevilha com a promessa de voltar em breve a Paios, o que não faz. Pai e filha procuram-no na "cidade maravilha", em vão.

"Que foi feito de Vilarzito?", pergunta-nos o narrador no início do capítulo IV da segunda parte.

Vamos encontrá-lo na igreja disposto a cumprir promessa feita por Dulcita, deslumbrado pela harmonia do órgão, as litanias, os vapores do incenso, que dão "à cena aparência de visão". Mas sente-se inteiramente enlevado quando sobe ao púlpito o pregador, revestido "da pompa e esplendor do catolicismo". Assim como Molina impressionará os fiéis anos depois na capela dos jesuítas na Bahia, Vilarzito, com sua "imaginação vivaz", ficou impressionado com aquele "espetáculo grandioso".[23] Vilarzito segue então o jesuíta Gusmão da Cunha, procurador do Colégio de Lisboa, que lhe explica a função do geral da Companhia, em Roma: ele "move o mundo; (...) é mais que o Papa, filho".[24] "Desde então, Vilarzito não hesitou mais" e tornou-se fâmulo e discípulo do padre, que o rebatiza "Gusmão de Molina".

O primeiro nome vem de seu próprio orientador espiritual, que o impressionara com sua aparição no púlpito, em Sevilha. O segundo vem de uma obra que este lia, *De liberi arbitrii cum gratia domini concordia*,[25] escrita pelo importante jesuíta e teólogo espanhol Ludovico (ou Luís) de Molina, professor em Coimbra e Évora, e publicada em Lisboa no final do século XVI. Obra contemporânea à época, de fato fazia rumor "no orbe católico" ao procurar conciliar a graça divina e o livre-arbítrio.

"Aquele nome de Molina ficou-lhe na lembrança como um dos famosos luzeiros da igreja e de seus futuros modelos."[26] Assim, na raiz dupla da nova identidade de nosso maquiavélico jesuíta residem, de um lado, a *mise-en-scène* de seu tutor no púlpito, a qual ele aplicará futuramente com propriedade no Brasil, e, de outro, movido pela ambição, a justificação de ordem moral, embora deturpada, para os desvios de conduta que praticará em suas ações. Assim, o nome "Gusmão de Molina" concentra *a forma* e *o conteúdo*, a ação e a ética, que nortearão a própria composição psicológica da personagem.

Além disso, ambição e livre-arbítrio aproximam-se a todo o momento, fazendo de Molina um poderoso móvel tanto epistemológico quanto narrativo: *epistemológico*, ao legitimar a ambição como característica das personagens do romance do século XIX; e *narrativo*, ao imprimir dinâmica vertical e horizontal ao enredo. Sem Molina, *As minas de prata* se tornaria um folhetim vertiginoso e oco ou um romance histórico arrastado.

Essa nova identidade que carregará – doravante religiosa, em substituição à laica – permanecerá conhecida apenas de Dulcita. Mas ela irá atrás de seu marido, e, simetricamente, também muda de identidade.

O jesuíta e a troca de identidade

Outro religioso da mesma ordem, também tomado de grandes ambições e de passado oculto, é o doutor Samuel, protagonista do drama de José de Alencar, *O jesuíta*. Datada de 1875, foi um fracasso de público, que levou o escritor, uma vez mais, a destilar todo seu despeito contra a "indiferença desse público híbrido".[27] O tema da dupla identidade, assim como outras personagens e situações, também é estruturador dessa peça bem posterior às *Minas de prata*.

Ela se passa no Rio de Janeiro, onde o filantropo médico italiano, amado pelo povo por prestar-lhe assistência, irá revelar-se, ao final, o vigário-geral da Companhia. Através de seu pupilo, o jovem Estevão de Mendonça, a quem criou e a quem pretende ordenar, doutor Samuel espera realizar seu projeto naquele ainda longínquo ano de 1759: nada menos que a independência do Brasil por meio de uma sublevação de mendigos e ciganos – à época contavam cerca de "vinte mil" em todo o país.[28] No ato IV, criador e criatura, Samuel e Estevão, se confrontam, mas aquele, comovido pelo discurso do jovem, arrepende-se e revela também ter sido órfão e

enjeitado: "Hoje sou outro homem; o coração dominou a razão; o revolucionário tornou-se pai."[29]

Tempo, espaço e motivo afastam peça e romance, mas outros aspectos os aproximam. Estevão, assim como Estácio, é "órfão e enjeitado"[30] e, também como este, não entrará na ordem em razão de um grande amor, dona Constança de Castro, filha natural do Conde de Bobadela, governador do Rio de Janeiro. Também como Estácio, sua ação na peça está orientada para o resgate de seu "nome".[31] O próprio conde evoca dom Diogo de Meneses como representante dos nobres valores da cavalaria.

Igualmente, frei Pedro da Luz, reitor do Colégio dos Jesuítas, exerce função decorativa similar à de Fernão Cardim, e apesar do poder que detém está alheio à intriga principal da peça. Demonstra o mesmo espanto que Fernão Cardim quando Samuel revela sua real identidade ao mostrar-lhe um pergaminho que o aponta como "vigário-geral da Companhia de Jesus no Brasil".[32]

O aventureiro espanhol dom Juan de Alcala também remete ao Acutillado que cruzou o caminho do menino Vilarzito. E se em *As minas de prata* nos deparamos *en passant* com o próprio Cervantes, aqui o futuro poeta árcade Basílio da Gama é um noviço da Companhia, galanteador e trocista, além de amigo de Estevão. O futuro autor de *O Uraguai*, aliás, já faz uso de sua veia satírica contra a própria ordem: "Este santo hábito é uma *capa* de nossas mazelas."[33] Basílio e Estevão também se veem como almas gêmeas, assim como os dois valorosos amigos de *As minas de prata*. E, como no romance, a peça também esconde um "tesouro avultado", embora este seja lapidado no Colégio dos Jesuítas.

A grande personagem do romance que não encontra correspondência no drama talvez seja Vaz Caminha, mas muitos de seus traços, certamente devido à maior brevidade e intensidade do gênero dramático, encontram-se fundidos na personagem do doutor Samuel. Assim como Molina e o licenciado, Samuel é um

hermeneuta de primeira ordem e, como o jesuíta espanhol, vê as pessoas como "instrumento[s] de uma ideia".[34] A finalidade de sua existência também está orientada, como a de Molina, para a "fama": "Para os homens que se dedicam a um pensamento há uma única esperança, uma única ambição: a glória."[35]

No artigo "O teatro brasileiro", publicado em anexo à primeira edição de *O jesuíta* e posteriormente reunido por Afrânio Coutinho em *A polêmica Alencar-Nabuco*, Alencar tece considerações sobre o doutor Samuel. Diferentemente de Molina, o padre italiano da peça "terá consciência de seu ato", mas "como o general que defende uma causa, ele não hesitará", embora vá arrepender-se ao final. Já à semelhança de Vaz Caminha, que tem como obra de sua vida seus "Comentários às Ordenações Manuelinas", Samuel "há cinquenta anos trabalha incessantemente em sua obra" não escrita, que é a independência do Brasil.

Outras trocas de identidade

O tema da dupla identidade é recorrente em *As minas de prata*, assim como o é, numa de suas matrizes, o romance de folhetim. Uma vez mais, porém, Alencar parece não se prender ao molde quando compõe uma personagem como Dulce, a faceira enamorada do jovem Vilarzito que, abandonada, se transformará na amargurada e obstinada Marina de Pena, criando, assim com seu amado, uma nova identidade. Lembremos que, de volta a Paios, após ter procurado em vão o marido em Sevilha, Dulce reencontra-o numa igreja, o cenário predileto das intrigas desse romance. A vista de Vilarzito – agora rebatizado Molina, de volta à cidade portuária para embarcar para o Brasil em missão apostólica – levou a jovem a cair prostrada no chão, e em seguida "soltou um grito de pavor: 'Meu marido'".[36] O sofrimento por amor leva-a a assumir nova identidade: "Fui

Dulce, hoje me chamo Marina de Pena, porque assim me fizestes." Repelida, ameaça-o: "Pois eu serei de agora em diante a sombra vossa! Por toda a parte vos seguirei como alma penada ou remorso vivo!"[37] (Aliás, um aspecto importante na discussão que se travava sobre o romance histórico na Europa do XIX foi a dura crítica que Balzac fez a Scott. Embora respeitando-o como pioneiro do gênero, recriminava-lhe severamente o "papel secundário" a que relegava o amor em seus romances.)[38]

Diferentemente de, por exemplo, uma Fleur-de-Marie – que, decaída, mas cândida, aguarda ser resgatada por Rodolphe em *Os mistérios de Paris* –, Marina de Pena persegue obstinadamente seu amado, mesmo que seja necessário cruzar o oceano. Em suas personagens femininas, Alencar eleva o amor a forte elemento dramático e a um dos móveis da intriga – e isso não somente com Marina, mas também com Inesita, com Elvira (a amada de Cristóvão) e com a judia Raquel.

Marina também é vítima, mas quer resgatar a honra por suas próprias mãos, ainda que seja para reafirmar o papel que a mulher desempenha na sociedade – o de esposa. Nesse sentido, antecipa a Aurélia de *Senhora* (embora Molina esteja longe de ser o jovem Seixas): determinada assim como seu amado, ela está disposta a lutar "contra algum poder da terra [a Igreja] para defender o direito santo do meu amor. (...) Espalharei ouro... Disputá-lo-ei ao mundo, a Deus, se preciso for! É meu esposo!"[39]

A blasfêmia revela quão ousada é a composição dessa personagem ao a encontrarmos na capela dos jesuítas em Salvador "impelida por uma irresistível tentação",[40] vítima de delírios sensuais com o amado ao reconhecê-lo pregando no púlpito. Em seguida, segundo nos diz o narrador, ela tem "uma espécie de orgasmo":

> Estrida súbito pela abóbada um grito vibrante, que atravessa os ecos da voz sonora e cheia do pregador. Uma dama que se erguera convulsa e

hirta, caiu fulminada no pavimento, como se lhe estalassem as entranhas naquele grito angustiado, deixando escapar a vida. Era D. Dulce; desde o começo do sermão, Vaz Caminha a vira erguer impetuosamente a cabeça e devorar com os olhos a figura do padre; uma corrente magnética se estabelecera entre ambos, que a atraía irresistivelmente para aquele vulto solene, primeiro a alma, depois o corpo também. Com efeito, sem o sentir, fora se erguendo por uma espécie de orgasmo, e sem o querer achou-se de pé com o corpo inteiriçado e as mãos crispadas.[41]

De forma muito coerente, são nas igrejas que se passam as duas cenas em que Dulcita/Marina reconhece seu marido. É também na Igreja da Sé que se passa a grande cena inicial do romance, onde igualmente se darão outros reconhecimentos – por exemplo, quando o recém-chegado governador percebe a ausência do provincial na cerimônia, um sinal subliminar das relações conflitantes entre Estado e Igreja que terá que administrar. É também no espaço sagrado que se desenvolvem as intrigas laicas.

Outra importante personagem a também lançar mão de "versões" de sua personalidade, embora permaneça com o mesmo nome, é Vaz Caminha. Na realidade, o licenciado vive "três existências": a do "homem de sentimento e efusão", que é "pai espiritual" de Estácio; a do "homem do foro, o advogado seco e dogmático, inflexível no raciocínio", traço da personalidade do licenciado a que Estácio, herói feito de ação e efusão, mais resiste; e, finalmente, a do "homem de talento, o autor ainda desconhecido" dos "Comentários às Ordenações Manuelinas".[42]

Mas a ênfase certamente recai no segundo aspecto. Por exemplo, quando, para sondar a natureza de Molina, modifica sua estratégia habitual na partida de xadrez que jogava com padre Cardim e ao qual aquele assistia: "Quero experimentar jogo novo",[43] diz. O modo aparentemente ingênuo e despreparado que demonstra na formulação de sua tática induz o jesuíta espanhol a interceder

e revelar muito de sua natureza perspicaz e dominadora – reação que Machado de Assis, como vimos, criticaria.

Será também como exímio estrategista que Vaz Caminha prepara o plano para Estácio obter o roteiro das minas, não ser apanhado, resgatar o nome e a honra de sua família e, por fim, ainda casar-se com Inesita.

Em outro momento, Vaz Caminha é ainda mais claro sobre seu modo de proceder quando tranquiliza dona Marina de Pena, incógnita por trás de seu véu: "Meu ministério, senhora, é da justiça, e não das paixões, da lei e não da vingança!"[44] Sob esse aspecto, entende-se por que razão, ao longo de todo o romance, Estácio parece ser filho "espiritual" mais de Molina que de Vaz Caminha: certamente o jovem herói compartilha com este seu objetivo último – a "justiça"–, mas o método de que se serve para atingi-lo se coaduna muito mais com o de Molina – justamente as "paixões".

Para efeito de comparação, é de outro quilate a apresentação do jesuíta (no capítulo VIII da primeira parte), quando é comparado ao retrato de Inácio de Loiola, fundador da ordem. Ambição, paixão e vigor se conjugam na descrição demoníaca:

> Aquela fronte larga e proeminente, cobrindo como uma abóbada de mármore os olhos fundos, onde a pupila negra brilhava na sombra com reflexos de um fogo vulcânico nas trevas da noite; o oval do rosto que terminava na ponta de uma barba saliente, o nariz aquilino, as faces longas, a boca fina e cerrada.[45]

A remissão à arquitetura empresta a Molina um caráter de solidez e desmesura que se combina com o impenetrável e o demoníaco dos "olhos fundos", da "pupila negra" e do "fogo vulcânico". Ao mesmo tempo, porém, o jesuíta lançava mão da máscara do ascetismo, quando, então, transfigurava-se em "quase um velho, gasto

pelas vigílias e macerações de uma prática ascética, arrastando com o passo já meio trêmulo uma existência atribulada".

Tal descrição é muito mais sutil e complexa, por exemplo, do que o retrato monocromático e raso que Eugène Sue faz de Rodin. "Sempre vestido de uma maneira sórdida, sempre sujo e emporcalhado", Rodin é de uma deselegância gritante – "colarinho seboso", "sapatos grosseiros e engordurados" que deixavam no chão "pegadas enlameadas". Mais velho que Molina, Rodin, aos 50 anos, não tem o poder de sedução latente daquele nem sua beleza severa. Ao contrário, apresenta "olhos de réptil" e "uma imobilidade sepulcral" que o assemelha a "um cadáver".[46]

Contudo, em que pesem seus incontáveis defeitos, Rodin é dono de uma característica vital que o aproxima dos dois grandes estrategistas do romance de Alencar: assim como Vaz Caminha, Rodin é de uma "rara inteligência"; e Molina, assim como estes dois, sempre teve "em alto grau o espírito de ordem e método".[47]

Mas, em *As minas de prata*, Molina – diferentemente de Vaz Caminha, cujas "três existências" são descritas objetivamente por um narrador que tem amplo conhecimento da personagem que construiu – parece ser um enigma ao próprio narrador: "Qual dos dois homens era o verdadeiro? Qual das duas fisionomias era a máscara que disfarçava a outra?"[48] (Tal dissimulação sugere um traço comum na caracterização psicológica de Molina e da personagem machadiana de Iaiá Garcia, que apresenta como "traço principal de seu caráter (...) a capacidade de dissimular", conforme apontou João Luiz Lafetá.)[49]

A biografia de Molina, posterior à ordenação, reitera continuamente tal oscilação de caráter. Foi ainda como fâmulo que Molina ouviu falar "dessas famosas minas de prata, cuja fábula enchera as Espanhas"[50] e, sorrateiramente, lê as cartas enviadas do Brasil por padre Manuel Soares sobre o paradeiro de Robério Dias e de

seu descendente, Estácio. Assim como se dera com Vaz Caminha, Molina cedo notabilizara-se pela inteligência e empenho nos estudos, "tendo já ganho a fama de primeiro humanista do pátio" (tal dedicação também fora condição para que o futuro licenciado se alçasse acima de sua condição de origem). Mas decidido a granjear todos os títulos para pô-los "ao serviço de sua ambição",[51] Molina obtém designação para o Colégio do Rio de Janeiro e, depois, São Vicente, onde poderá exercitar suas faculdades no púlpito.

Depois de sete anos servindo no Brasil (que o narrador resume em duas linhas! – num claro exemplo de como a verossimilhança cede vez às exigências da dinâmica alucinante da narrativa folhetinesca), nosso padre embarca de volta a Portugal em fins de 1607. No convés do galeão Rosário, já em alto-mar, novamente ouve às ocultas, numa roda de quatro pessoas, a história do roteiro das minas. Dessa vez, ela remete a vários episódios de *O guarani*, como o roteiro escondido no interior de uma cruz oca por Loredano ou a cena final da destruição da casa de dom Antônio de Mariz.

Em Lisboa, Molina volta a consultar as cartas do padre Manuel Soares em posse do velho mestre, que tratam de Robério Dias, de Estácio e do roteiro. Serve-se do fidalgo Lopes de Velasco, protegido dos padres, mas mal visto pela Coroa, para encaminhar uma carta a Diogo de Mariz, remanescente da tragédia que assolou a casa de seu pai, anunciando-lhe que irá pessoalmente buscar o roteiro.

Em via de se tornar professo do quarto e último voto, segue antes para Roma para encontrar-se com o geral da Companhia, de onde sai, triunfante, nomeado visitador da Província do Brasil. É gozando de tal estatuto, ainda sigiloso, que aquele que fora um dia um pobre *agueiro* chega a Salvador naquela manhã de janeiro de 1609, quando se inicia *As minas de prata*.

Molina: empréstimos do picaresco e seus limites

O padre visitador escapa das determinações impostas às demais personagens, pois sabemos que percorreu várias classes sociais até constituir-se como tal. Sob esse aspecto, uma vez mais mostra-se fértil o contraste com Vaz Caminha, cuja ascensão foi frustrada. O português, um dos grandes sábios de Coimbra à época, teria futuro brilhante com a chegada do Tribunal da Relação ao Brasil. Mas, adiada sua instalação, o grande sábio passa a girar no vazio numa sociedade que ainda não comporta sua profissão. Desde então, vive de expectativas – e não só da vinda da Relação, que lhe dará legitimidade social e econômica naquela Salvador colonial, mas da publicação de seus "Comentários".

Molina, ao contrário, não se deixa abater pelos reveses que as contingências lhe impõem, antes as supera. Vejamos: exceção feita à nobreza – à qual, por uma questão de sangue, de modo algum poderia aspirar –, ele foi comerciante (*agueiro* como o pai), aspirou às armas (como pajem e escudeiro), à arte (pintor), à literatura (poeta), viajante (como descobridor de novos mundos) até, finalmente, galgar a carreira religiosa.

Essa constante mudança de ofícios ao fio das oportunidades que se apresentam é característica do protagonista de outro gênero, surgido em meados do século XVI, pouco antes da época em que viveu nosso jesuíta. Trata-se do romance picaresco, cuja obra fundadora, o *Lazarillo de Tormes*, faz uma paródia contumaz das narrativas de cavalaria. E, de fato, alguns aspectos da composição do romance de Alencar – e especificamente do padre Molina – sugerem sua afinidade com o gênero picaresco e seu anti-herói, entendido como "um marginal à sociedade, cujas aventuras, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade de sua época".[52]

Um dos potenciais pontos de contato entre *As minas de prata* e esse gênero reside no estilo dos títulos dos capítulos, formalmente semelhantes aos do *Lazarillo*, do *Buscón* e mesmo do *Quixote*. São apresentados em forma de tratados sobre momentos e acontecimentos específicos da trama ou dos personagens, através de fórmulas de abertura como "Em que + verbo", "Que + verbo" e variantes, como no capítulo I, "Em que se faz conhecimento com dois mancebos de boas prendas", onde é difícil não perceber o eco do título dos capítulos iniciais tanto do romance de Quevedo, "Em que se conta quem é de onde", quanto daquele de Cervantes, "Que trata da condição e exercício do famoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha". Esse modo de intitular também será recorrente nos tratados dos cronistas coloniais, publicados pouco depois dos romances de pícaro, sejam os de Gabriel Soares, Gândavo ou Fernão Cardim.

A recorrência de tais fórmulas de intitulação comuns em dois gêneros tão distintos – os tratados históricos sobre o Novo Mundo e os romances picarescos – nos fornece mais um indício de como *As minas de prata* transita entre ambos simultaneamente.

Se, por um lado, busca contar as aventuras de personagens específicas, assim como o fazem *Lazarillo* e *El Buscón* – intenção, de resto, já expressa nos títulos –, *As minas de prata* também as insere de modo ostensivo numa dinâmica (mito) histórica muito mais evidente.

Por outro, uma aproximação do aspecto *estrutural* nos sugere que Molina não pode ser qualificado, a rigor, de anti-herói, pois encarna qualidades positivas, como inteligência e, sobretudo, dedicação (onde, por extensão, está implícita a valorização do trabalho), que *não são* definidoras do pícaro. Este, ao contrário, se serve do único recurso que a sociedade de então lhe concede para suprir necessidades básicas, como alimentar-se ou vestir-se: a astúcia. O pouco caso que demonstra pela honra, a maior das virtudes cavaleirescas, é antes um subproduto das difíceis condições de sobrevivência que

lhe são impostas. Já para Molina, a busca ambiciosa e obstinada pelo reconhecimento é a finalidade maior de seu projeto.

Diz muito sobre as diferenças entre ambas as personagens o tipo de senhor que cada um deles escolhe seguir. Lazarillo emprega-se com quem esteja ligado diretamente a alguma atividade humilde e que tire dela seus ganhos. Assim, teve como amos o cego, o escudeiro, o frade, o buleiro, o mestre de pintar pandeiros, o capelão e o oficial de justiça até, finalmente, obter um "ofício real" de pregoeiro.

Por sua vez, Molina, movido pela ambição, busca quem lhe possa franquear a fama, de preferência não ligado a atividades cuja finalidade imediata seja o próprio sustento, como o cavaleiro ou o pintor; mesmo o religioso a quem finalmente se ligaria não era um mero "capelão" – como o de Lazarillo, que vivia de doações –, mas membro destacado do clero português. Hábeis no modo de lidar com a realidade hostil, os heróis picarescos, quando dão mostras de sua astúcia, são quase sempre simplórios, contudo.

A biografia de padre Molina – em muitos aspectos, uma leitura paródica das *vitae* de santos – também pode sugerir a incorporação, por Alencar, de um traço importante do romance picaresco, que é a seriação quase infinita de aventuras, todas dessublimadas. Igualmente, um dos momentos característicos dessa narrativa é o da *conscientização*, de que é exemplo o momento em que Lazarillo revela compreensão das forças hostis contra as quais tem de lutar para sobreviver: "Naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei: (...) 'Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que cuidar de mim.'"

Encontramos algo simétrico quando Vilarzito percebe na carreira religiosa um modo de galgar a fama: "Desde esse momento seu destino estava preso àquele frade que representava para ele a maior glória do mundo."[53] Entretanto, o que move Vilarzito é a ambição, e não a sobrevivência – e aqui reside a razão por que Molina não é *essencialmente* um pícaro e está, antes, muito mais próximo das

personagens folhetinescas. *Moral* é um adjetivo que não diz respeito ao pícaro, mas, antes, ao herói dos romances de folhetim, gênero que se assenta sobre um combate mítico entre Bem e Mal.

Entre o realismo e o idealismo

Assim, embora a caracterização de nosso jesuíta deva algum tanto à matriz picaresca, ela lhe escapa e a supera no essencial, sobretudo a partir da descrição de seus paródicos "anos de formação". Como vimos, os cinco primeiros capítulos da segunda parte – no *único flashback* de todo o romance – são dedicados exclusivamente à formação e ao amadurecimento da personagem, antes que se retome, no capítulo VI, o fio do presente da narrativa, a Salvador de 1609. Mas, a partir daí, o romance abraça claramente a matriz folhetinesca, em que a ação é tudo, e Vaz Caminha – um homem essencialmente de reflexão – é obrigado a ceder a vez a seu pupilo Estácio, de modo a manter o ritmo alucinante da narrativa que se delineia.

Pode-se a partir daí entender o fascínio que Alencar nutre por Molina, personagem que funde o binômio reflexão-ação – que está dividido, de modo complementar, na dupla Vaz Caminha-Estácio.

Tendo como pano de fundo o início das conquistas coloniais dos séculos XVI e XVII, Alencar constrói a típica personagem arrivista que faria escola na ficção realista do século XIX, como Julien Sorel (em Stendhal) ou Vautrin, Rastignac e Lucien de Rubempré (em Balzac).

De certo modo, a nobilitação do Lucien, quando decide adotar o sobrenome "de Rubempré" e deixar de lado o vulgar "Chardon", se repete aqui com o nosso jesuíta ao abandonar o familiar Vilarzito para renomear-se "Gusmão de Molina". Em ambos os casos – "de Rubempré" e "de Molina" – a desinência "de" imprime um índice de elevação social.

Porém, a Salvador de 1609 não é a Paris pós-napoleônica do século XIX, onde a burguesia vai lentamente se apropriando de valores decadentes como sangue e honra, reduzindo-os a um mínimo denominador comum – a moeda. Atento a esse potencial anacronismo na constituição de sua personagem folhetinesca, Alencar faz do dinheiro, na narrativa, algo de menor importância, por mais que o objeto de desejo de todas as personagens sejam *as famosas* minas, estas residem mais na esfera do sonho, banhadas que estão no incerto e no maravilhoso. De fato, como vimos, o que Molina deseja não é o dinheiro, mas *a fama*. Nesse romance, aquelas personagens que ambicionam acumular dinheiro em sua forma monetária e imediata de troca – a de "vil metal" – são medíocres ou rasteiras.

Nesse sentido, Molina é uma personagem de constituição dúplice, que se nutre ao mesmo tempo de boa dose de realismo e de idealismo. Se, por um lado, é em muito assemelhado ao arrivista da ficção realista do século XIX, por outro, se nutre das matrizes idealistas da ficção folhetinesca – algo que, do ponto de vista da composição, se ajusta à lógica interna do romance, passado na Colônia, onde dinheiro ainda não é o mediador universal. Assim, se ele busca galgar os degraus da sociedade a qualquer custo – é um arrivista, portanto –, seu fim último não é o dinheiro, a unidade primária de valor a que todas as demais se reduzem, mas algo menos palpável – a glória.

Trata-se, portanto, de um personagem que aglutina, *no plano da ação*, a disposição para o baixo, mas cujo horizonte de fuga, *no plano do ideal*, é a busca do elevado.

Um Vautrin de batina: o maravilhoso

Molina entronca-se numa sinistra linhagem de religiosos demoníacos, como o Rodin de *O judeu errante*, ou outros de mais força

e concepção ainda mais arrojada. Trata-se do Frolo de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, e, sobretudo, do Richelieu de *Os três mosqueteiros*, nos quais Alencar provavelmente foi buscar inspiração.

Embora o escritor cearense rechace de próprio punho a comparação com o traiçoeiro e acanalhado Rodin por considerá-lo "repulsivo", o jesuíta de Sue dispõe de uma capacidade de análise e interpretação similar a de Molina, ainda que de psicologia muito menos complexa – havia "no gênio infernal de Rodin algo de sobre-humano"[54] –, em sua capacidade de destrinchar o dito a partir do não dito.

Já no romance de Dumas, Richelieu é uma eminência parda, com presença de cena similar à de Molina. Mas com sua "fronte larga" também dispõe de amplo conhecimento e domínio do desenrolar da intriga e de grande disposição para a ação: "Tinha o aspecto de um guerreiro." Com seus "olhos penetrantes" que "pareciam querer penetrar até as profundezas do passado", "ele sabe tudo, (...) nada se esconde do cardeal", diz um personagem. Algo que o próprio cardeal sintetiza: "É do meu ofício saber tudo."[55]

Contudo, a dupla disposição para o plano do ideal e da ação sugere, em Molina, um parentesco mais estreito com outra personagem, emblemática de Balzac e de toda a ficção do século XIX (embora não se trate de um religioso): o sinistro e misterioso Vautrin, um dos hóspedes da "pensão burguesa" de *O pai Goriot*. Ambos partilham muitas características, como a dupla expressão ("sinais de dureza que desmentiam suas maneiras gentis e afáveis"),[56] ambos empreendem longas viagens (como na canção que Vautrin assoviava, "por muito tempo percorri o mundo, e me viram por toda parte..."),[57] No plano ontológico, partilham do aspecto demiúrgico graças à aguda penetração tanto dos desdobramentos futuros da intriga quanto da ação e da psicologia das demais personagens, embora as referências picarescas de Molina neutralizem parcialmente a ênfase metafísica na decadência, que é tão frequente em Vautrin

– um "gênio da corrupção". Ambos dispõem de uma capacidade quase sobrenatural de *interpretar*, como afirma o narrador quando nos diz que o jesuíta é mestre na arte de inquirir "do escrito o que ficara na tenção do escritor".[58]

Contudo, há diferenças bastante significativas quanto ao sentido do verbo "ler" em ambos os romances e que nos dizem muito sobre a diferença entre um e outro personagem. Em Balzac, tem sentido inequivocamente metafórico, pois Vautrin "lê" o coração e a alma de Rastignac,[59] o que atribui a seu personagem uma dimensão sobre-humana, expressa em seu desígnio de "imitar a Providência"[60] para, enfim, encarregar-se propriamente "do papel da Providência".[61] Assim é que, "como um juiz severo, seu olho parecia ir no fundo de todas as questões, de todas as consciências, de todos os sentimentos".[62] Mas sua condição ao mesmo tempo sobre-humana, que fascina e orienta os demais, e também decaída – pois se trata de um foragido da polícia –, entronca-o na linhagem dos anti-heróis. Nesse sentido, sua desenvolta capacidade em interpretar torna-se uma metonímia de sua trágica condição.[63] Muito menos esquemático que o Edmond Dantès de *O conde de Monte Cristo*, Vautrin, contudo, também oscila entre o alto e o baixo, a prisão e a corte, o degredo e o prestígio. Trata-se de um mundo onde, nas palavras de Antonio Candido ao referir-se ao romance de Dumas, "a imaginação do alto se alimenta das forças ganhas embaixo".[64]

Também em *As minas de prata*, como lembra Vilarzito ao Acutillado, "alguma vez o mundo vai às avessas, cavalheiro!"[65] A ampla capacidade interpretativa de Molina não possui ecos metafísicos, como em Vautrin, mas, antes, metalinguísticos. Isso o habilita a ser a única dentre todas as personagens a não apenas ter conhecimento da trama, mas também a manter nas mãos boa parte de seus fios, como uma espécie de *alter ego* do narrador – estatuto a que Vautrin aspira, mas não atinge, em *O pai Goriot*. E é como tal que se sente Molina, já no capítulo V da segunda parte, "senhor agora de todo

o segredo do roteiro das minas de prata". Assim como o próprio narrador romanesco, ele dispõe de uma capacidade ímpar de ler e interpretar fatos e conjunturas a partir de informações esparsas ou truncadas, e, como um legítimo hermeneuta, realiza por excelência o ato crítico. Para tanto, dispõe e se faz valer de várias versões do acontecido ao lançar mão de outro recurso inalienável do narrador, a memória: "tinha a memória de César, Cromwell e Napoleão: o que uma vez penetrava em seu espírito, aí ficava gravado como relevo no mármore."[66]

Nesse romance passado em vários sítios (Espanha, Portugal, Países Baixos, Roma, Salvador, Rio), Molina é o único personagem a percorrer praticamente todos eles – é, por excelência, *o viajante*, no mesmo sentido do "marinheiro mercante" e dos "homens do mar" a que se refere Walter Benjamin, ou aqueles que detêm o "conhecimento do lugar distante".[67] Assim como Vautrin, Molina percorreu várias latitudes e longitudes, acumulando experiência e conhecimento.

Já o narrador em sua forma mais prototípica, conforme definido por Benjamin, talvez esteja em Joaninha, a alfeloeira que se imiscui nas casas de Salvador para vender seus doces, estabelecendo a ligação possível entre a "gente do terreiro" e as "casas de bem". É o que se dá na casa dos Aguilar, onde entra com a intenção de transmitir recado de Estácio à sua amada, Inesita, filha do senhor da casa e um dos poderosos da Colônia de então. Para tanto, serve-se do único recurso de que dispõe, a fabulação.[68] Literalmente mais próxima do "círculo do trabalho artesanal agrícola, marítimo e depois urbano",[69] Joaninha parece trazer em sua narrativa "a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro";[70] é assim que inventa "a história dos confeitos encantados".[71] Inês, ansiosa, "pressentiu que sob o disfarce desse conto havia alguma coisa que lhe dizia respeito".[72]

Nessa interação subliminar entre a donzela e a alfeloeira, a *agulha* de Inês (que bordava na sala enquanto tentava abafar sua

aflição) funciona como metonímia da narrativa de duplo sentido da história dentro da história que é tecida por Joaninha – é esta verdadeiramente que conduz as emoções de todos os presentes na sala da casa-grande.

Assim como as narrativas do jovem Alencar, essa história dentro da história se avizinha do maravilhoso das antigas narrativas de cavalaria, ao parodiar a épica batalha travada na liça por Estácio alguns capítulos antes. Na verdade, o leitor presencia aqui o maravilhoso se produzindo dentro do maravilhoso.

Esse episódio de Joaninha na casa dos Aguilar parece remeter à própria infância de Alencar, quando o então menino precoce e aluno aplicado lia à luz do candeeiro na "sala do fundo", onde "minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costura, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam". O repertório pequeno, "de uma dúzia de obras", como *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das ilhas*, *Celestina*, com não pouca frequência levava narrador e auditório a um "estado de aflição" que resultava "em pranto", em que a ficção conduzia as emoções:

> – Que aconteceu? Alguma desgraça? perguntou arrebatadamente.
>
> As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do padre Carlos o pranto, e evitar os seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder:
>
> – Foi o pai de Amanda que morreu! disse mostrando-lhe o livro aberto.[73]

Benjamin, em seu ensaio seminal, diz que "o grande narrador se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais".[74] Não poderia haver aproximação mais adequada do que essa à faceira e humilde alfeloeira, característica que ela também partilha com o padre Molina. Se este, enquanto noviço, "admirou aos mais sabedores dos mestres que liam na casa de Lisboa", se

foi "aprovado *cum laude* em todas as matérias",[75] até então, contudo, saltara de cá para lá em ofícios precários. Também de origens populares é o outro grande hermeneuta do romance, o licenciado Vaz de Caminha.

A similaridade entre Molina e Joaninha, a despeito das diferenças evidentes de instrução e classe social, nos é apontada *en passant* pelo próprio narrador, ao afirmar que "o engenho com que a mulatinha meneou o seu jogo era coisa de embasbacar o mais mitrado jesuíta".[76] Nesse sentido, aplicando as categorias de Benjamin, Joaninha está muito mais próxima da memória enquanto *lembrança*, musa épica que é produto de uma dada coletividade cuja finalidade é entreter.

Já Molina, graduado representante de uma das mais altas esferas do poder, está mais próximo da memória perenizante que caracteriza o romancista – *a recordação*. Esse tipo de memória presta-se mais a "um herói, a uma odisseia, a uma luta",[77] razão pela qual Molina está especialmente habilitado a conhecer os segredos de tantos outros personagens e, sobretudo, o das próprias minas de prata. Afinal, é também da construção de uma nação – matéria épica por excelência – que trata esse romance.

Instrumentalização da oratória e paródia dos jesuítas

Como vimos, o narrador apontou enorme semelhança entre Molina e o fundador da ordem representado num quadro no Colégio da Bahia, vendo este como um "espelho moral" daquele. Mais adiante, no capítulo II da segunda parte, saberemos que a mãe de Vilarzito "era mulher de muita religião e especial devota do grande Santo Inácio de Loiola". Tinha em sua casa "um grande quadro a óleo, onde tinham representado a imagem em pé, do Santo, ao vulto natural", mesmo quadro que Molina irá olhar com admiração no Colégio da Bahia, como "espelho moral". Deduz-se que Molina é

uma paródia de Inácio de Loiola, algo que a própria mãe do menino parece nos querer afiançar ao rogar a "meu divino Santo Inácio": "Fazei com que este filho seja a cópia vossa humilde, assim na compostura das feições, como na vida e obras."[78]

No primeiro sermão que prega, um dos grandes momentos de toda a obra, Molina irá demonstrar que aprendeu a lição. Será na igreja dos jesuítas, e não na Sé, onde ocorrera a cerimônia religiosa de Ano Novo e de recepção ao novo governador. Molina aparece em cena em seu espaço, no palco do templo da ordem a que pertence. Seu surgimento no púlpito é cuidadosamente preparado pelo narrador, que cria inúmeras situações paralelas, certamente tomadas de empréstimo da celebração do Dia dos Reis que abre *Notre-Dame de Paris*. (É preciso ressaltar, porém, que em Alencar a dinâmica do melodrama atribui uma lepidez completamente ausente do romance de Victor Hugo, arrastado e monumental, cujo foco primeiro é antes o edifício medieval que os personagens nele instalados.)

Aguardando a entrada do pregador, vários olhares se cruzam, todos de algum modo tendo Estácio como referência (ainda que o personagem não se dê conta disso). Quando Molina enfim assoma o púlpito, "os olhares todos voltaram-se para um só ponto da igreja, enquanto os lábios mudos entreabriam-se". Sua expressão evoca muito a do retrato de Loiola evocado antes:

> Sobre o busto negro, aquela máscara pálida e ascética ressumbrava severa majestade. Os olhos fugidos pelas órbitas pareciam submergir-se nas profundezas daquele vasto espírito, para arrancar dali, como das entranhas de um vulcão, a lava incandescente do olhar.

Tendo dominado o público apenas pelo olhar, o pregador irá agora possui-lo pelo gesto: "A mão branca, longa e descarnada, surgindo da larga manga do hábito, vibrou o gesto como o raio que

se desenvolve da caligem densa de uma nuvem." Então, já perturbada pelo olhar e o gesto, a "multidão submissa" é atingida pelo som: "A voz possante e arrebatada troou pelas abóbadas do templo augusto, onde meio século depois devia ecoar a palavra eloquente de Vieira."[79] E, ao longo de sua prédica, acentuará a *mise-en-scène*: "Houve uma breve pausa; recolheu o olhar e a severa expressão nos recessos d'alma; toda sua pessoa parecia convolver-se ao íntimo. (...) Os arroubos celestes o transfiguraram de repente em sublime apóstolo."[80]

Essa sequência resume um aspecto central da oratória sacra dos séculos XVI e XVII, que é a *pessoa* do orador, tão decisiva para a eficácia da pregação quanto a própria letra.[81] Molina aplica a máxima que Vieira – o qual, graceja o narrador, "talvez a essa hora ali estivesse (...), infante ainda no colo materno, escutando seu predecessor e êmulo" – iria proferir no *Sermão da sexagésima* (1655), segundo a qual, "quando o ouvinte vai do sermão para casa confuso e atônito, sem saber parte de si, então é a pregação qual convém"; ou "a pregação que frutifica, a pregação que aproveita, não é aquela que dá gosto ao ouvinte, é aquela que lhe dá pena".[82] Não é outro o efeito de Molina sobre seu público (dona Marina de Pena, como vimos, chegará até a desmaiar), que, ao final da pregação,

> ganhou as escadarias para esperar no seu caminho o pregador. Quando ele passou, toda aquela gente acotovelava-se na ânsia de primeiro beijar a borda do hábito do santo homem, ou tocar de perto o seu corpo milagroso. (...) Desde então o P. Molina ficou em grande cheiro de santidade.[83]

Como leitores, pouco sabemos da forma do sermão propriamente dito, pois o narrador se restringe a citar alguns trechos, fazendo-nos apenas um resumo dos tópicos de que o jesuíta tratou.[84] Mas, apesar desses poucos elementos de que dispomos sobre o sermão

de Molina, podemos perceber nele a aplicação de outro preceito da oratória religiosa, segundo o qual a história é uma versão do Texto Divino, "tanto no sentido de ser mais recente no tempo quanto no sentido de efetuar um avanço na destinação providencial do universo criado". Assim, "os fatos históricos enquanto atos discursam sobre os planos de Deus para os homens (...), sinalizando o divino enquanto Providência orientada para a redenção do próprio homem".[85]

No romance, "conformando sua prédica com o assunto do dia", Molina toma a visita dos reis magos ao menino Jesus para fazer uma invectiva contra os senhores de engenho e defender o Estado em formação. "Vinde todos vós, nobres, ricos e senhores, que viveis intumescidos das grandezas, mas fofos do espírito da virtude, e humilhai-vos (...); o senhor vos discrimina. (...) Curvai essa fronte ímpia, que desafia a cólera celeste!..."[86] Conclui com o elogio feito pelo governador recém-chegado, mas também "batendo rijo nos senhores de engenho, vampiros que sugavam o melhor do sangue de tão grande reino".[87]

Instrumentalizada no discurso religioso, a grande história parece querer reaver suas prerrogativas e infiltrar-se novamente na "pequena" história romanesca, feita de ambições, desilusões e amores traídos, enquanto as histórias individuais se reencontram com o desejo épico e coletivo de construir uma nação.

CONCLUSÃO

Diferentemente das obras canônicas do romance histórico, como *Waverley, Ivanhoé, Os Chouans, Carlos 9º* e *Cinco de março, As minas de prata* não foi reunida num só tomo, mas em seis, ao longo de quinze meses. Também não constitui um exemplo típico de romance de folhetim, por não ter sido publicada de maneira seriada – não saiu capítulo a capítulo, dia após dia ou semana após semana, nas páginas de jornais ou revistas, caso, por exemplo, de *Os mistérios de Paris* e *O guarani*.

Trata-se de uma forma de publicação intermediária, pois ainda que sua origem imediata de *feuilleton-roman* não se mostre tão evidente, a publicação espaçada em meses deveria provocar no leitor uma expectativa de "longa duração", para usar um termo da historiografia.

Essas circunstâncias de seu aparecimento – extensa e espaçada demais para um romance histórico, pouco seriada para um folhetim – determinaram em grande medida sua própria forma, que lança mão de recursos de ambos os gêneros, misturando os níveis de mimese.

Assim, a organicidade de um gênero que pretendia em sua origem representar o surgimento, consolidação ou algum outro momento-chave da história da nação se vê o tempo todo ameaçada pelas táticas dissuasivas do folhetim na concepção polarizada de muitas das personagens, na unidade de espaço e tempo em que ocorrem as situações e na mudança abrupta de cenário. Os efeitos buscados pelo folhetim instauram um conflito entre o recurso à emoção imediata que exigia o ansioso leitor do gênero – não por acaso construído sobre pequenas unidades de efeito – e a pretensão à totalidade que está na origem do romance histórico. Como lembra Marlyse Meyer, o folhetim apoia-se sobre *o fragmento*, uma "nova forma de narrativa (...) na qual o corte é tudo; (...) praticamente todos os recursos folhetinescos estão ligados a ele [ao fragmento]".[1]

Esse sentido do corte é de tal modo decisivo para o sucesso do gênero – característica, aliás, que expõe suas raízes no melodrama – que o fragmento, paradoxalmente, pode assumir foros de unidade autônoma de sentido e efeito. Roland Barthes levaria ao extremo essa linha de interpretação, ainda que não a estivesse necessariamente contrapondo ao romance histórico conforme definido por Lukács. Partindo da noção de romance de folhetim como desenvolvimento ou sucessão de *faits divers*, o crítico francês o definiu como uma totalidade, que não remete necessariamente a nenhum fato externo para sua interpretação, eximindo-se, assim, do fluxo histórico dos acontecimentos.[2] Tal modo de composição, baseado numa estética do fragmento – embora pretendendo-se uma totalidade, como propõe Barthes –, obrigatoriamente contrapõe o gênero às grandes linhas de síntese a que deveria se prestar um romance considerado "genuinamente" histórico como *Ivanhoé*, a nos fiarmos em Lukács.

A composição por fragmentos é essencial à construção da intriga romanesca de *As minas de prata*, pois foi através da leitura furtiva das cartas escritas pelo padre Manuel Soares, que estavam em posse

de seu orientador espiritual, que Molina pela primeira vez teve acesso, ao longo de várias noites, à história do roteiro. Molina irá reler as cartas anos mais tarde, ao retornar da pregação nas capitanias do Rio de Janeiro e de São Vicente. Furtivo ou não, o ato de ler é um dos móveis desse romance.[3] Em várias ocasiões Vilarzito nos é apresentado lendo; não se cansa de repetir as estrofes do *Cid, el campeador* – remissão ao Quixote, cuja imaginação é povoada de romances de cavalaria –, definindo-se como "poeta ambulante"; e, após dar descanso às bestas de carga no caminho para Paios, recosta-se numa árvore para ler os *Autos sacramentais* de Lope de Vega.[4] Quando ordenado, toma seu segundo nome do autor do livro que seu orientador lia à época. No início do romance, o licenciado Vaz Caminha toma conhecimento da ambição da Metrópole e da Companhia de Jesus no tocante ao roteiro das minas a partir da leitura da carta que Estácio vem lhe trazer. E, a rigor, embora o que todos ambicionem seja, em última instância, um tesouro, eles se esfalfam ao longo de mais de mil páginas para "lerem" um papel com algumas garatujas (o suposto roteiro de Robério Dias) que lhes garantam o acesso ao tesouro.

Já próximo ao final, no capítulo IX da terceira parte, finalmente nos é informado como o padre Soares havia construído sua versão da história, juntando pedaços das confissões dos fiéis, aspecto, aliás, que ressalta a importância da oralidade no romance:[5] "Foi no confessionário que o padre Soares, durante anos de inquérito, apanhou os fragmentos esparsos com que chegou laboriosamente a construir o seu edifício. Quase toda a gente contemporânea de Moribeca veio por sua vez dizer quanto sabia."[6] A oralidade como elemento de extração folclórica e popular é ressaltada por Cavalcanti Proença,[7] e podem ser pinçados outros exemplos, como a fabulação tecida por Joaninha na casa dos Aguilar e todo o capítulo XVI da última parte – na verdade, uma alegoria desconectada do tempo e espaço do romance, embora não de sua intriga.

Expor a fragmentação e a multiplicidade – lida ou ouvida – que dão origem ao discurso histórico resulta na crise da ideia de totalidade, algo que sugere o arguto narrador de *As minas de prata* referindo-se ao padre Soares:

> Tinha de feito esse frade, encerrado em sua célula, muitos anos depois do acontecimento, *reconstruído a verdade*, dissipada pela sombra dos tempos? Ou seria quanto escrevera ele um *tecido de fábulas* para bordar essa misteriosa invenção das minas de prata, com que a par de outras, se embalava a imaginação popular?[8]

Ora, num texto hoje canônico, Barthes estudou as relações estreitas mantidas entre Romance e História (com maiúsculas, no original) ao longo do século XIX, ambos – Balzac de um lado, Michelet de outro – pretendendo construir um "universo autárquico" sobre a forma comum da Narrativa. O crítico francês lembra, porém, como o folhetim lançou um grão de sal sobre "essa esfericidade das grandes obras do século XIX": para essas "longas narrativas do Romance e da História, espécies de projeções planas de um mundo curvo e ligado (...), o romance-folhetim [romance, agora, significativamente grafado em minúsculas], nascido então, apresenta, em suas volutas, uma imagem degradada".[9] Logo, se o folhetim também é uma totalidade, ele só o é, paradoxalmente, de modo fraturado, pois seu compromisso com a "verdade" histórica e a verossimilhança narrativa entra apenas marginalmente em sua composição, situando-o numa esfera de representação distante do debate iniciado por Sainte-Beuve sobre o maior ou menor grau de fidelidade do romance histórico em relação a suas fontes.

Um exemplo acabado da "degradação" desses "universos autárquicos" que Barthes aponta pode ser encontrado nas narrativas de Alexandre Dumas – influência marcante do jovem Alencar –, que

se servem com maestria dos princípios de "desvio" e "retardamento" característicos da narrativa folhetinesca. Nesta, da forma como Dumas a realiza, a história é "o álibi que permite dilatar o prazo de retorno à ficção e, por isso mesmo, ao desfecho da intriga".[10] O personagem histórico nos romances de Dumas "é o instrumento da ficção. (...) Ele é reduzido ao estado de mecanismo – mecanismo principal talvez, mas ainda assim mecanismo – da ficção".[11]

Um paralelo entre os dois escritores pode sugerir, contudo, pesos e sentidos diversos no que diz respeito ao modo de composição folhetinesco e às respectivas apropriações que ambos realizam do discurso historiográfico. Para Dumas, tratava-se sobretudo de desenvolver uma produção intensa e contínua que se ajustasse a um esquema de escrita "industrial" – para lembrar Sainte-Beuve – extremamente rentável, que se iniciara com a publicação de *Capitão Paulo*, no *Siècle*, em meados de 1838.[12] Sabe-se que várias de suas obras (caso de *O conde de Monte Cristo*) foram redigidas a quatro mãos, dentro de uma "linha de produção" administrada pelo autor que pudesse atender a elevada demanda dos jornais.

No referido paralelo, outra foi a escrita de Alencar. Inserido numa dinâmica social e econômica muito mais incipiente, valeu-se dos moldes folhetinescos como instrumento para um diálogo fértil com o romance histórico, o qual, devido às condições locais, se ressentia de uma dupla instabilidade discursiva: a da História e a do Romance, para utilizar os termos de Barthes.

Mais que mera adesão a uma moda passageira – mesmo no Brasil dos anos de 1860 esse gênero já não era propriamente uma novidade – ou de algum anacronismo (lembremos que *Madame Bovary*, uma reação deliberada aos "exageros" da ficção romântica, saíra em 1857), a recorrência ao modo de composição folhetinesco em *As minas de prata*, com seu narrador ostensivo e onisciente ao extremo e um sentido preciso de corte, acusa duas necessidades.

A primeira é uma necessidade *interna*, no nível discursivo, de lidar com gêneros ainda altamente instáveis. A outra é *externa* (embora, naturalmente, só exista e faça sentido à medida que é manifestada na prosa de ficção), de abarcar uma realidade social demasiadamente proteiforme, descrita por Capistrano de Abreu nos *Capítulos de história colonial*:

> Em suma, dominavam forças dissolventes, centrífugas, no organismo social; apenas se percebiam as diferenças; não havia consciência de unidade, mas de multiplicidade. Só muito devagar foi cedendo esta dispersão geral, em meados do século XVII.[13]

Assim, apossando-se desses "fios frágeis e desconhecidos" ainda por moldar, tanto dos gêneros quanto do substrato histórico, o narrador de *As minas de prata* não abre mão das possibilidades totalizantes que lhe oferecem os gêneros-matrizes com que trabalha – o Romance e a História. Além disso, não deixa de lançar mão das fissuras que a ênfase folhetinesca na fragmentação inflige nesses dois amplos edifícios discursivos, num esforço para mimetizar a matéria histórica difusa e volátil de que trata.

Os dois tesouros

Essa obra de Alencar é organizada em torno de uma quimera: ambições, vinganças, traições (o arsenal completo do gênero) se criam, desenvolvem e atingem seu desfecho tendo como objeto de desejo e ponto de mira algo que se revelará um erro de percepção: a suposição de "haver nela muito ouro e pedraria, de que se têm grandes esperanças", de que falava Gândavo em sua crônica.[14] Tanto Estácio quanto o leitor só se darão conta desse erro, ou que nos será apresentado como tal, depois de quase mil páginas e uma

série sem conta de "desvios" e "retardamentos" (quando entra não numa lagoa, de que falam Soares, Gândavo e Frei Vicente do Salvador em seus livros, mas numa gruta, imagem sem dúvida mais condizente com a polarização entre alto e baixo que marca o gênero folhetinesco):

> Chegado era Estácio ao alvo de seus esforços: a gruta do Pajé abria-se afinal em face dele. (...)
>
> Em face daquelas bizarras e esplêndidas cristalizações, ele não pôde conter um grito de admiração. Logo porém caiu em si e conheceu o erro do descobridor.
>
> Irrisão da fortuna!
>
> As decantadas minas de prata não eram mais que uma ilusão.[15]

São significativas as diferenças entre as figurações da caça ao tesouro empreendida pelos espadachins de Dumas e a que move tanto o padre Molina quanto o destemido Estácio. As "agulhetas de ouro e prata que Sua Majestade deu à rainha" da França, em *Os três mosqueteiros*, constituem um tesouro não apenas palpável, de existência comprovada, mas também finamente lapidado. Obra requintada, fruto do engenho e da técnica, contrapõe-se às utópicas jazidas em estado bruto, supostamente perdidas nos grotões da Colônia.[16]

Através desses dois diferentes "tesouros", desenham-se aí duas ideologias distintas da história: se a de Dumas é milenar, mediada por diversos graus e estágios evolutivos (ou regressivos, numa visão romântica conservadora como a de Chateaubriand), a de Alencar está ainda por construir e lapidar, realizando-se apenas como visão – da riqueza, do Paraíso. Não por acaso as minas estariam perdidas em algum lugar distante e inacessível do *sertão*, justamente um não lugar onde a imaginação faz vicejar o

maravilhoso.[17] Assim como a floresta de *Ivanhoé*, o sertão reveste-se aqui de uma "dimensão mítica", uma topografia imaginária aonde devem convergir os desejos dos personagens e a intriga da obra. Desse modo, o discurso romanesco e o discurso histórico estão orientados em direção a um só objetivo – uma quimera que plana quase na esfera do sonho.

A proximidade entre o sertão e o maravilhoso foi detectada por alguns dos melhores críticos de Alencar. Para Brito Broca, "evocar o sertão será para ele retornar ao maravilhoso da infância";[18] Araripe Júnior já falava da "Arábia encantada"[19] que permeia seus romances e Augusto Meyer destacou em *O guarani* "o pendor pelo prodigioso, pelo deslumbrante e espetacular".[20]

Entre alguns contemporâneos do escritor, entretanto, o maravilhoso foi alvo de ataques contundentes, sobretudo por dois deles. Nas *Cartas a Cincinnato*, Semprônio compara Alencar ao autor de *O último dos moicanos* apenas para diminuir-lhe a importância: "Ao passo porém que Cooper daguerreotipa a natureza, Senio, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação (...) e eis surge o monstro repugnante e desprezível";[21] ele "não se apoia na letra ou espírito da história, nem nos moldes e estudos dos mestres".[22] E, cartada final contra Alencar, ataca-lhe o talento para o gênero: "A pena de Senio não foi talhada para construir a epopeia."[23]

Joaquim Nabuco, ao comentar em *O guarani* "esta extraordinária caçada" de Peri, condena em Alencar justamente o "maravilhoso".[24] "É um de seus maiores defeitos como romancista; os seus personagens passam em um momento de um extremo a outro",[25] a que Alencar rebate no folhetim seguinte: "O crítico, porém, quer que diga-se tudo como em um ato judicial; as descrições dos romances devem ser para ele verdadeiras inquirições."[26] Como Castilho e Franklin Távora, os autores por trás das *Cartas a Cincinnato*, Nabuco também lhe recrimina a pouca leitura dos cronistas.

Ignotas, não lapidadas e entranhadas na natureza, as minas de prata do romance se avizinham do sublime kantiano, no sentido em que a desmesura satura os sentidos, leva-os ao colapso e exige a apreensão do objeto através do intelecto. Mimetizam em sua deformidade, em seus limites pouco apreensíveis, o próprio território que se estava a colonizar: representam metonimicamente o país em formação ou, mais precisamente, o próprio processo colonizador, em que o maravilhoso e o mítico compõem o substrato da história.

E, de fato, parte da história do Brasil Colônia pode ser resumida como a busca fabular desse objeto de desejo, uma mítica caça ao tesouro orientada tanto pelas políticas da Metrópole quanto da Igreja. Nesse sentido, o narrador de Alencar faz questão de frisar a consonância de datas, pouco antes de anunciar que Estácio está finalmente entrando na "gruta do Pajé": "(...) corria abril. Era o dia em que Pedro Álvares de Cabral avistou a terra brasileira."[27] Sobre tal eixo se assentarão as inúmeras peripécias folhetinescas da obra de Alencar, embora seja justamente a necessidade de manter a mínima coerência do romance com a história que o leva a recuar em parte nos seus propósitos. Ao neutralizar a quimera das "minas de prata" com um providencial veio de ouro e pedras preciosas, logo ali, escondido bem debaixo dos pés de Estácio, pronto para ser descoberto "de fato" no século seguinte, o XVIII.

Esse "toma lá dá cá" compensatório permite à história, em certos momentos da narrativa, recuperar suas prerrogativas sobre a volúpia folhetinesca, ainda que seja para perdê-las logo adiante. Discutindo o romance, Flora Süssekind prefere vê-lo como uma tentativa paradoxal de neutralizar o efeito do tempo sobre a (e na) história de modo a preservar e fundar a nacionalidade, tarefa a que os relatos de viagem do século XVI, escritos de um ponto de vista fixo e então divulgados à profusão, se prestariam sobremaneira: "Transformar a duração em quadros, cortar possíveis laços entre História e Tempo-Corrosão se tornam tarefas obrigatórias."[28] Porém,

de modo um tanto mais nuançado, a história vez por outra faz valer no romance sua maior arma – o fluxo temporal –, estabelecendo um diálogo profícuo com o gênero folhetim.

Mas esse tesouro ainda a lapidar e encontrar – e que não será descoberto pelo menos no tempo presente da narrativa –, essa quimera que, ironicamente, foi matéria de interesse dos cronistas coloniais e serviu para moldar o início da história do país, será desmitologizada pelo bravo Estácio. A este, assim como ao Ulisses de Adorno, é delegada a tarefa de "dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber", ou promover "o desencantamento do mundo",[29] desbastando-o da "ignorância" e das "fábulas":

> O infeliz mancebo achara ao cabo de tantas fadigas e tribulações uma cruel decepção: a sorte o havia conduzido pela mão após de uma sombra, até que esta tomara corpo enfim e se voltara para rir-lhe nas faces. Penetrando na gruta, reconhecera o engano de seu pai, induzido em erro pela ignorância e fábulas do tempo.[30]

Contudo, poucas linhas adiante, o lépido narrador paga tributo tanto ao folhetim quanto à história do Brasil em seus desdobramentos futuros, deixando seu herói uma vez mais desavisado. Estácio,

> depois do amargor do primeiro desencanto (...), consolou-se com a ideia de reabilitar o nome de Robério. (...) Afigurava-se ao seu espírito que ali naquela gruta subterrânea, santificada pela memória do pai, ficavam sepultadas todas as brilhantes esperanças de sua vida. Entretanto mal sabia que essa areia pisada por ele, e que rangia sob seus passos, estava recamada de diamantes. Por tarde volveu ao pouso.[31]

Debruçando-se sobre as intrigas que movem *As minas de prata*, Valéria de Marco identificou a tensão entre justiça e fraude como

constitutiva desse romance. Podemos, contudo, estender essa noção de fraude a outro plano: ao da própria forma, pois é em tais termos que se tece o ponto de vista do narrador sobre seu destemido herói, quase ridicularizando-o aos olhos do leitor.

É o caso da passagem citada acima, em que Estácio – num exemplo típico do esquema folhetinesco da *reversão* – vê suas prerrogativas de herói iluminista serem solapadas pelas vicissitudes históricas. Seguindo esse esquema de "reversão" que Alencar explora em todos os níveis de seu romance, o que ontem foi história, com Gabriel Soares, hoje, com Estácio, é mito, porém amanhã, no século XVIII, voltará a ser história.

Em *As minas de prata* – nunca é excessivo reiterar –, categorias como *romance* e *novel* alimentam-se mutuamente, diferentemente do que ocorre, por exemplo, em *Rob Roy*, de Scott. Neste, a progressão teleológica isola no passado a Escócia medievalesca dos clãs e do feudalismo, tratada como algo supersticioso a ser superado pela constituição de uma nação, ou seja, pela constituição de uma "comunidade imaginada" (ainda que tal conceito viesse a se revelar igualmente uma formulação mítica, conforme apontou Benedict Anderson).

Esse "passado residual" escocês é representado por uma "estilização literária" subentendida como "ultrapassada" – isto é, o gótico.[32]

Assim, no final de *As minas de prata*, atropelam-se as cenas inspiradas nas narrativas góticas, mas sem o peso da ideologização de que é objeto em Scott. Marina de Pena, por exemplo, atrai padre Molina a seus aposentos numa derradeira tentativa de conquistá-lo. Ao mesmo tempo, temendo que seu poder de sedução falhe uma vez mais, pede ao escravo Lucas que erga uma parede para enterrá-los vivos. De fato, é o que acontece: "Não me pertencestes na vida, me pertencereis na morte." Molina lá teria sucumbido se Estácio não viesse salvá-lo.

O jesuíta, finalmente arrependido e cansado de suas ambições, retira-se para o deserto – aqui atualizado provavelmente na imagem do sertão: "O vulto do ermitão levava ao deserto a grande alma do P. Molina."[33] Atingido o limite de suas forças – "minha coragem está exausta, minha vontade cansou"[34] –, sai de cena o grande personagem que sintetiza ação e reflexão. A partir daí, precipitam-se os acontecimentos no romance, a saber.

Dona Luísa, suspeitando que Elvira esteja grávida de Cristóvão, induz a filha a um aborto, dando-lhe para ingerir uma "beberagem".

Vaz Caminha, por sua vez, morre num incêndio em sua casa, quando estava para concluir a revisão de seus "Comentários" – tristíssima sina do "autor", é o que Alencar parece querer nos dizer. Estácio ainda invade a casa em chamas para tentar salvá-lo, mas, frustrado, desaparece e é dado como morto.

Inesita, forçada a casar-se com Cristóvão, toma uma poção que a deixa inconsciente e também é dada como morta. Seu féretro percorre as ruas de uma Salvador enlutada e silenciosa, tão contrastante com a capital que acordou faceira naquela manhã de início de janeiro que abre o romance. Mas a jovem volta à vida após inalar um contraveneno oferecido por Raquel a Estácio e, à noite, no meio da Sé, onde jazia seu esquife, ela "ressuscita". Os dois amantes, dados como mortos, deixam Salvador às ocultas para finalmente viverem, no epílogo, num *locus amoenus*.

Um ano depois, o irmão de Inesita, agora ex-perdulário e padre convertido, consegue em Roma a anulação do casamento da irmã – anulação, para todos os efeitos, *post mortem* – e casa-os simbolicamente numa bucólica igrejinha. Perante Deus não estão mais em pecado, ainda que, perante o olhar público, não existam mais (neste último caso, o esquema da reversão não funcionou, talvez porque dessa vez foi a história que fez valer suas prerrogativas).

Numa penetrante análise de *Senhora*, João Luiz Lafetá observa como convivem nessa obra um polo realista e outro idealista, com

ênfase neste último – "realçando assim o substrato mítico" através do desenlace do "santo amor conjugal"[35] entre Aurélia e Fernando Seixas. Contudo, voltando a nossa *As minas de prata*, é necessário dialetizar tal relação, pois mesmo o "santo amor conjugal" entre Estácio e Inesita só ocorre, na verdade, após a moça ser dada como morta. Isto é, a vitória do amor e a afirmação do "substrato mítico" só ocorrem no âmbito privado, fora do domínio público.

Nota-se aqui o quanto Alencar tem uma aguda percepção das convenções sociais. Se, como diz Lafetá, Alencar projeta em *Senhora* uma "utopia mítica",[36] em *As minas de prata* ele parece fazer o mesmo, mas com a diferença essencial de que essa utopia só se realiza entre quatro paredes, oculta do olhar do Outro – isto é, da sociedade.[37]

Igualmente, não podemos afirmar, como o faz Alfredo Bosi ao tratar das linhas finais de *O guarani*, que *As minas de prata* se encaminha para um movimento de fuga da história em direção à lenda.[38] Mais do que a construção de uma utopia, talvez Alencar esteja demonstrando aqui – ao contrário do que sugere o crítico ao analisar *O guarani* – uma consciência muito clara dos limites da conciliação entre raças e classes antagônicas naquela Colônia do século XVII. O idílio, justamente porque se dá num ambiente desgarrado no tempo e no espaço, só se realiza na esfera íntima e do mito, sempre permeado pela melancolia, como em *O guarani*, ou por ironia, como em *As minas de prata* – contudo, sempre fora da contingência histórica.

Pelas mesmas razões, não é tão fácil vislumbrar um "projeto pacificador" e eminentemente conciliador na obra de Alencar e na ficção latino-americana do século XIX, conforme defende a crítica norte-americana Doris Sommer.[39]

Assim, ao retirar o desenlace amoroso entre Inesita e Estácio da esfera da legitimação pública, deslocando-o para um *locus amoenus* longe desse tempo e desse espaço, Alencar está marotamente

esvaziando o sentido da utopia, oferecendo-a ao leitor desavisado não com um piparote, mas com vários grãos de sal. Ainda que para isso não abra mão de seu dom de "distribuir a vida", que Estácio resume muito bem, após tantas aventuras e desventuras: "Melhor é rir!… Já não tenho alma para sofrer!"

NOTAS

Introdução

[1] Ver H. de Alencar, José de Alencar e a ficção romântica, em A. Coutinho (org.), *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S.A., 1955, v. I, t. II, p. 840-852.

[2] "O estado atual da imprensa cotidiana, no que diz respeito à literatura, é, para ser claro, desastroso." E arremata, na página final de seu artigo: "Essa literatura teve à sua disposição a vontade e os instrumentos de inovação, os capitais e os talentos, mas ela sempre desperdiçou tudo." (Sainte-Beuve, De la littérature industriel, em *Pour la critique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 207-221).

[3] J. L. Lafetá, Batatas e desejos, em *A dimensão da noite*, org. A. A. Prado, São Paulo, Duas Cidades/34, 2004, p. 111.

[4] N. Frye, *Anatomia da crítica*, trad. P. E. da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 300, *apud* Lafetá, Batatas e desejos, p. 113.

[5] Ver H. de Alencar, José de Alencar e a ficção romântica, p. 876.

Capítulo 1
A lei e a espada

[1] A. Gramsci, Literatura popular, em *Literatura e vida nacional*, trad. C. N. Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 109.

[2] Ver Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*: de 1840 à 1980, Paris, Albin Michel, 1980, p. 16.

[3] R. de Meneses, *José de Alencar*: literato e político, São Paulo, Livraria Martins, 1965, p. 142.

[4] V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 1998, p. 92-93.

[5] *Le Globe*, 25 août 1827, t. V, n. 62, p. 330 *apud* P. Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul/ Romans et nouvelles*, Collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1978, p. 1223.

[6] *Le Globe*, 30 mai 1829, p. 340 *apud* Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul/Romans et nouvelles*, p. 1223.

[7] R. Mathe, L'illusion historique dans "La chronique du règne de Charles IX", *Revue Europe*, n. 557, p. 38-46, sept. 1975. Sobre o mesmo tema, ver também a "Introdução" de G. Dulong à *Crônica* (Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. IX-XXIV).

[8] C. Bernard, Introduction, em H. de Balzac, *Les Chouans*, introduction et notes de C. Bernard, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 13.

[9] G. Lukács, *Le roman historique*, trad. R. Sailley, Paris, Payot, [s.d.], p. 17.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*, p. 18.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*, p. 59.

[14] *Ibidem*, p. 77.

[15] *Ibidem*, p. 81

[16] *Ibidem*, p. 83.

[17] *Ibidem*, p. 84.

[18] *Ibidem*, p. 88.

[19] *Ibidem*, p. 89.

[20] I. Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p. 4.

[21] *Ibidem*, p. 2-3.

[22] I. Watt, *A ascensão do romance*, trad. H. Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

[23] M. McKeon, *The Origins of the English Novel*: 1600-1740, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1988, p. 2.

[24] *Ibidem*, p. 3.

[25] Pavel, *La pensée du roman*, p. 222-223.

[26] *Ibidem*, p. 226-227.

[27] J. Veríssimo, A segunda geração romântica: os prosadores, em *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, p. 229.

[28] Sobre as leituras feitas por Alencar, ver sua autobiografia "Como e porque sou romancista" (J. de Alencar, *O guarani*, precedido de "Como e porque sou romancista", Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, p. 58).

CAPÍTULO 2
A lei a espada

[1] F. A. de Varnhagen, *História geral do Brasil*, revisão e notas de R. Garcia, São Paulo, Melhoramentos, 1949, t. II, p. 11.

[2] *Ibidem*, p. 13.

[3] Sobre o engano de Rocha Pita, ver L. H. D. Tavares, *História da Bahia*, Salvador/ São Paulo, Edufba/Unesp, 2001, p. 159-160.

[4] J. de Alencar, *As minas de prata*, prefácios de W. Lousada e P. Calmon, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 178, 3 v.

[5] F. Süssekind, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 50.

[6] G. S. de Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, org. F. A. de Varnhagen, São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1971, p. 351.

[7] Varnhagen, *História geral do Brasil*, p. 37.

[8] *Ibidem*, p. 39.

[9] W. Lousada e P. Calmon, Prefácio, em Alencar, *As minas de prata*, p. 16.

[10] Vale recuperar aqui um comentário feito por Alencar na oitava e última carta sobre a *Confederação dos tamoios* – um raro elogio! – que diz muito sobre a forma como o próprio romancista se apropriaria do texto de Soares em *As minas de prata*: "Não tendo o Sr. Magalhães feito outra coisa no seu poema senão copiar os cronistas, intercalando os fatos de alguns episódios sem beleza, podia-se à primeira vista considerar a *Confederação dos tamoios* um poema histórico; mas apesar de mal traçados, esses episódios contêm o sortilégio da Tagapema, e a aparição de S. Sebastião em sonho, o que dá ao poema o elemento maravilhoso." (J. A. Castello, *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*, São Paulo, Seção de publicações da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 62-63).

[11] Ver S. B. Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil Colonial*, trad. M. H. P. Martins, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 83-86.

[12] I. Duncan, Introduction, em W. Scott, *Rob Roy*, introduction and notes by I. Duncan, Oxford, Oxford UP, 1998, p. XXI.

[13] Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, p. 135, cap. VIII ["Declaração das grandezas da Bahia"].

[14] *Ibidem*, cap. XIV, p. 140.

[15] Cf. P. Santos, *Formação de cidades no Brasil colonial*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001, p. 88.

[16] Em K. M. de Queirós Mattoso, *Da revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX*, Salvador, Corrupio, 2004, p. 283.

[17] Cf. Santos, *Formação de cidades no Brasil colonial*, p. 72. O livro, sob esse aspecto, é uma saudável contestação a *Raízes do Brasil*, que vê na desorganização aparente das cidades coloniais portuguesas, em contraste com as fundadas pelos espanhóis, indícios de uma mentalidade que se refletiria na própria tibieza das instituições do Brasil Colônia. Paulo Santos, embora restringindo-se somente à questão arquitetônico-urbanística, afirma que nas cidades coloniais brasileiras, em sua "aparente desordem, (...) existem uma coerência orgânica, uma correlação formal e uma unidade de espírito que lhe[s] dão genuinidade. Genuinidade como expressão espontânea e sincera de todo um sistema de vida" (p. 18).

[18] A. Júnior, José de Alencar: perfil literário, em *Araripe Júnior*: teoria, crítica e história literária, seleção e apresentação de A. Bosi, Rio de Janeiro/São Paulo, LTC/Edusp, 1978, p. 46.

[19] J. A. T. Gonçalves, Cavalhadas na América portuguesa: morfologia da festa, em I. Jancsó e I. Kantor (org.), *Festa*: cultura e sociabilidade na América Portuguesa, São Paulo, Imprensa Oficial/Hucitec/Fapesp/Edusp, 2001, v. II, p. 953.

[20] *Ibidem*, p. 953.

[21] *Ibidem*, p. 951-953.

[22] Ver Frye, *Anatomia da crítica*, p. 185-203.

[23] Alencar, *As minas de prata*, p. 129. Cavalcanti Proença aponta "muitos aspectos em comum" entre *As minas de prata* e *Ivanhoé* no que diz respeito à descrição do torneio e aos trajes negros de Estácio. Ver M. C. Proença, "José de Alencar na literatura brasileira", Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 126 (reproduz a "Introdução geral" à *Obra completa* de José de Alencar, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. I).

[24] Sobre o registro oral e arcaizante da linguagem de José de Alencar, ver Júnior, José de Alencar: perfil literário, p. 85; e Alencar, José de Alencar e a ficção romântica, p. 913-915. Contudo, não nos parece pertinente aplicar em *As minas de prata* a distinção – mencionada por Ian Duncan em sua "Introdução" a *Ivanhoé* – entre dois registros de linguagem conflitantes, opondo o franco-normando das elites ao saxão da vida cotidiana.

[25] Alencar, *As minas de prata*, p. 107.

[26] *Ibidem*, p. 131.

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*, p. 150.

[29] Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*: de 1840 à 1980, p. 61.

[30] Alencar, *As minas de prata*, p. 155-156.

[31] Hugo, *Notre-Dame de Paris*. Para o episódio da apresentação de Quasímodo, ver p. 76-80.

[32] Alencar, *As minas de prata*, p. 154.

[33] J. R. Tinhorão, *As festas no Brasil colonial*, São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 47.

[34] Alencar, *As minas de prata*, p. 101.

[35] *Ibidem*, p. 30-31.

[36] Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*.

[37] C. de Abreu, *Capítulos de história colonial (1500-1800)*, Brasília, Ed. UnB, 1982, p. 161.

[38] Alencar, *As minas de prata*, p. 32, grifo nosso.

[39] *Ibidem*, p. 50.

[40] *Ibidem*, p. 81.

[41] P. de Assunção, *Negócios jesuíticos*: o cotidiano da administração dos bens divinos, São Paulo, Edusp, 2004, p. 168. Ou nas palavras contidas do padre Fernão Cardim: "Visitadas as aldeias, determinou o padre ver algumas fazendas e engenhos dos portugueses, visitando os senhores delas, por alguns lhe terem pedido, e outros porque os não tinha ainda visto, e era necessário conciliar os ânimos d'alguns com a Companhia, por não estarem muito benévolos." (Padre Fernão Cardim, *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*, São Paulo/Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1980, p. 156).

[42] S. I. Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa, 1938, t. I, p. 165. A nos fiarmos no testamento de Soares, sua implicação com os jesuítas foi de longa duração: "Donde quer que eu falecer, me enterrarão no hábito de São Bento, havendo mosteiro de sua ordem, onde me enterrarão; e não havendo maneira desse hábito, e havendo mosteiro de São Francisco, me enterrarão no seu hábito", nem sequer referindo-se à Companhia, ordem de maior presença na Colônia. *Apud* Varnhagen, *História geral do Brasil*, t. II, p. 40-41.

[43] *Ibidem*, p. 166.

[44] *Ibidem*, p. XI.

[45] Varnhagen, *História geral do Brasil*, t. II, p. 52.

[46] *Ibidem*, p. 53.

[47] P. de Assunção, *Negócios jesuíticos*, p. 248. Sobre o tema, ver a parte IV, "Do exercício da fé ao exercício temporal".

[48] *Ibidem*, p. 251.

[49] Alencar, *As minas de prata*, p. 94.

[50] *Ibidem*, p. 140.

[51] Cf. B. Anderson, *Nação e consciência nacional*, trad. L. L. de Oliveira, São Paulo, Ática, 1989.

[52] Alencar, *As minas de prata*, p. 334.

[53] Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*, p. 113. Ainda sobre o mesmo tema, diz o autor: "Os registros ainda existentes dão a impressão geral de uma sociedade atacada pela praga da violência e um semimundo de ladrões, batedores de carteiras e assassinos" (p. 121).

[54] *Ibidem*, p. 149.

[55] Alencar, *As minas de prata*, p. 239.

[56] De resto, o domínio da palavra escrita e dos meandros jurídicos são as razões para o sucesso da empreitada jesuítica na Colônia: "As certidões, alvarás e consultas constituem parte significativa dessa documentação [dos jesuítas] e apontam para a interação com a sociedade, a corte e o sistema jurídico vigente." Ver Assunção, *Negócios jesuíticos*, p. 237.

[57] Alencar, *As minas de prata*, p. 66.

[58] *Ibidem*, p. 67, grifo nosso.

[59] Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*, p. 96-97. Aliás, a tese de Schwartz é de que os critérios apontados por Max Weber para definir a sociedade moderna ocidental são insuficientes para dar conta da sociedade do Brasil Colônia. Aqui, diz, critérios racionais e pessoais validam-se mútua e continuamente.

[60] *Ibidem*, p. 58.

[61] Alencar, *As minas de prata*, p. 926.

[62] *Ibidem*, p. 264.

[63] *Ibidem*, p. 78.

[64] *Ibidem*, p. 123-124.

[65] A. Dumas, *Les trois mousquetaires*, préface et commentaires de Jacques Goimard, Paris, Pocket, 1993, cap. XV, p. 173.

[66] *Ibidem*, cap. XIX, p. 217.

Capítulo 3
O capítulo enxertado

[1] "Ainda me recordo vivamente do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional (...); o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O Guarani* e seguia comovido e enleiado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri (...); quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos, então,

reuniam-se muitos estudantes numa *república* em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, pra ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões de iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor." (Visconde de Taunay, *Reminiscências*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, , 1908, p. 86 *et seq.*, *apud* Meneses, *José de Alencar*, p. 134-135.

[2] "A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas" (Alencar, Como e porque sou romancista, p. 70).

[3] Ver M. Lajolo e R. Zilberman, *O preço da leitura*, São Paulo, Ática, 2001, p. 91. Sobre o livro como apanágio de uma classe privilegiada na França da época, ver Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*: de 1840 à 1980, cap. I ("Origines du roman populaire").

[4] Alencar, *As minas de prata*, p. 337.

[5] Ver, a esse respeito, C. Proença, José de Alencar na literatura brasileira, p. 28: "Desta vez a imprensa quebrou o mutismo, elogiou francamente o livro."

[6] "O escritor, aconselhado pelo seu médico, é expressamente proibido de entregar-se a esforços mentais de qualquer natureza. Cessa de escrever." Ver R. de Meneses, *José de Alencar*, p. 205.

[7] Machado de Assis, *Crônicas (1858-1888)*, v. I, *apud* R. de Meneses, *José de Alencar*, p. 202-203.

[8] Ver F. A. Novais, *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*, São Paulo, Hucitec, 1995, em especial cap. 1 ("Política de neutralidade"), p. 17-43.

[9] Alencar, *As minas de prata*, p. 346.

[10] Londres e Ásia, respectivamente. Cf. E. Sue, *Le juif errant*, Bruxelles, Société Beige de Librarie/Ed. Hauman et ce., 1845, p. 75: "(...) à l'extremité du monde, au fond de l'Asie, à l'île de Java." Aliás, tanto nas obras de Sue quanto nas de Alencar são bastante frequentes as conjunções temporais para exprimir simultaneidade – "pendant que", "no momento em que", "a tempo que" – recurso que o romance de folhetim certamente tomou de empréstimo do melodrama.

[11] Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*, p. 88. Deve-se ressaltar, entretanto, que, com a crescente ameaça de invasão holandesa, o estatuto do judeu foi se tingindo de cores negativas na Colônia. Ver, a esse respeito, A. Novinsky, *Cristãos-novos na Bahia*, *apud* A. Risério, *Uma história da cidade da Bahia*, Rio de Janeiro, Versai Editores, 2004, p. 131 e 134. Quanto à internacionalização das relações entre os judeus da Colônia e os de outras partes e também sobre sua importância para a internacionalização da economia mundial, ver Schwartz, *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*, p. 88: "Os cristãos-novos brasileiros (...)

mantinham boas relações com seus correligionários em Portugal, nos Países Baixos e nas cidades hanseáticas e participavam ativamente do comércio e da produção de açúcar."

[12] Alencar, *As minas de prata*, p. 764.

[13] *Ibidem*, p. 293.

[14] *Ibidem*, p. 297.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*, p. 299.

[18] *Ibidem*, p. 300.

[19] *Ibidem*, p. 301.

[20] *Ibidem*, p. 302.

[21] *Ibidem*, p. 279.

[22] *Ibidem*, p. 311.

[23] *Ibidem*, p. 321.

[24] *Ibidem*, p. 324-325.

[25] Na verdade, o correto é *Liberi arbitrii cum gratiae donus, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione concordia* [A concórdia do livre-arbítrio humano com os dons da graça, a divina presciência, providência, predestinação e reprovação]. Sobre o tema do molinismo, ver o verbete "casuística" no exaustivo *Dicionário de ética e filosofia moral* (M. Canto-Sperber (org.), *Dicionário de ética e filosofia moral*, trad. A. M. Ribeiro-Althoff, M. F. Lopes, M. V. K. de Sá-Brito, P. Neves, São Leopoldo, Ed. da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003, v. I).

[26] *Ibidem*, p. 324.

[27] "O teatro brasileiro", anexo a *O jesuíta*, incluído em *A polêmica Alencar-Nabuco* (A. Coutinho (org.), *A polêmica Alencar-Nabuco*, Brasília/Rio de Janeiro, Ed. UnB/Tempo Brasileiro, 1978, p. 205).

[28] Joaquim Nabuco, na polêmica com Alencar, censura-lhe severamente, em *O jesuíta*, o haver dado a "glória da Independência para a Companhia de Jesus". Ver Coutinho (org.), *A polêmica Alencar-Nabuco*, p. 46.

[29] J. de Alencar, *O jesuíta*: drama em quatro atos, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1875, ato IV, cena 10, p. 175. O exemplar consultado nesta obra encontra-se na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo.

[30] *Ibidem*, ato I, cena l, p. 18.

[31] *Ibidem*, ato I, cena 6, p. 35: "(...) não recebi nem a herança que o mendigo deixa a seu filho, um nome."

[32] *Ibidem*, ato III, cena 12, p. 139.

[33] *Ibidem*, ato I, cena I, p. 18.

[34] *Ibidem*, ato I, cena 10, p. 49.

[35] *Ibidem*, ato III, cena 8, p. 119.

[36] Alencar, *As minas de prata*, p. 328.

[37] *Ibidem*, p. 330.

[38] H. de Balzac, *Les eaux de Saint-Roman*, par Sir Walter Scott, em Écrits *sur le roman*: anthologie, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 40.

[39] Alencar, *As minas de prata*, p. 348-349.

[40] *Ibidem*, p. 438.

[41] *Ibidem*, p. 449-450.

[42] *Ibidem*, p. 77-78. Eugênio Gomes cita o exemplo da tríplice personalidade de Vaz Caminha para apontar a falta de "qualquer penetração psicológica mais profunda" em Alencar. Cf. E. Gomes, José de Alencar, em *Aspectos do romance brasileiro*, Salvador, Livraria Progresso, 1958, p. 48.

[43] Alencar, *As minas de prata*, p. 99.

[44] *Ibidem*, p. 350.

[45] *Ibidem*, p. 95.

[46] Sue, *Le juif errant*, p. 62, 508 e 380. O exemplar citado nesta obra foi consultado na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo.

[47] Alencar, *As minas de prata*, p. 397.

[48] *Ibidem*, p. 96.

[49] J. L. Lafetá, Simulação e personalidade, em *A dimensão da noite*, org. A. A. Prado, São Paulo, Duas Cidades/34, 2004, p. 470.

[50] Alencar, *As minas de prata*, p. 325.

[51] *Ibidem*, p. 327.

[52] M. M. Gonzalez, *Lazarillo de Tormes*: estudo crítico, em *Lazarillo de Tormes*, edição de Medina del Campo, 1554, organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de M. M. Gonzalez, trad. H. C. Milton e A. R. Esteves, revisão da tradução de V. de Marco, São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 201.

[53] Alencar, *As minas de prata*, p. 323.

[54] Sue, *Le juif errant*, p. 716.

[55] Dumas, *Les trois mousquetaires*, p. 160-162 e 441, respectivamente.

[56] H. de Balzac, *Le père Goriot*, collection Folio, Paris, Gallimard, 1971, p. 37.

[57] *Ibidem*, p. 69.

[58] Alencar, *As minas de prata*, p. 398.

[59] "Parecia-lhe [a Rastignac] que esse singular personagem [Vautrin] penetrava suas paixões e lia em seu coração, enquanto nele tudo estava tão bem encerrado que parecia ter a profundidade imóvel de uma esfinge, que sabe, vê tudo e não diz nada"; e "ele lera na alma do estudante e pressentia um sintoma decisivo", em Balzac, *Le père Goriot*, p. 140 e 208, respectivamente.

[60] *Ibidem*, p. 144.

[61] *Ibidem*, p. 55.

[62] *Ibidem*, p. 37-38.

[63] Sobre o demoníaco em Balzac, ver E. Auerbach, Na mansão de La Mole, em *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 422-424.

[64] A. Candido, Da vingança, em *Tese e antítese*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p. 6.

[65] Alencar, *As minas de prata*, p. 294.

[66] *Ibidem*, p. 326-327.

[67] W. Benjamin, O narrador, trad. M. Carone, em Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas, *Textos escolhidos*, coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 58.

[68] A capacidade de enredar os ouvintes através da fabulação é característica marcante da Milady de *Os três mosqueteiros*. Nas linhas finais desse romance, quando a maligna enfim está morta, D'Artagnan, que num dado momento se deixou enredar por suas histórias, lamenta justamente ter que viver apenas de "amargas lembranças". Mais algumas linhas e o romance, morta sua grande fabuladora, também acaba, como se não tivesse mais razão para seguir adiante.

[69] Benjamin, O narrador, p. 62.

[70] *Ibidem*, p. 63.

[71] Alencar, *As minas de prata*, p. 383.

[72] *Ibidem*, p. 385.

[73] Alencar, Como e porque sou romancista, p. 55-56.

[74] Benjamin, O narrador, p. 69.

[75] Alencar, *As minas de prata*, p. 327.

[76] *Ibidem*, p. 395.

[77] Benjamin, O narrador, p. 67.

[78] Alencar, *As minas de prata*, p. 291.

[79] *Ibidem*, p. 447. Quanto ao surgimento de Molina no púlpito e seu sermão, ver p. 447-454.

[80] *Ibidem*, p. 448.

[81] A. Vieira, *Sermões*, org. Alcir Pécora, São Paulo, Hedra, 2003, t. I.

[82] *Ibidem*, p. 51.

[83] Alencar, *As minas de prata*, p. 453-454.

[84] Não temos como verificar, por exemplo, se Molina aplicou em seu sermão a "estrutura interrogativa" dos *Exercícios espirituais*, de Inácio de Loiola, que "visa menos à questão clássica das consultas: *Que fazer!* que a alternativa dramática pela qual finalmente toda prática se prepara e se determina: *Fazer isto? Ou fazer aquilo?*", onde necessariamente uma das alternativas é a justa e, a outra, é injusta. Ver R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. M. Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 43 e 46, respectivamente.

[85] Vieira, *Sermões*, p. 12-13.

[86] Alencar, *As minas de prata*, p. 449.

[87] *Ibidem*, p. 453.

Conclusão

[1] M. Meyer, *Folhetim*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 78. Ver também Alencar, José de Alencar: perfil literário, p. 922-927.

[2] Ver R. Barthes, La structure du fait divers, em *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

[3] Como também o é para *O vermelho e o negro*, quando Julien Sorel nos é apresentado lendo *O memorial de Santa Helena* ao invés de vigiar "l'action de tout le mecanisme de la scie".

[4] Alencar, *As minas de prata*, p. 283.

[5] Sobre a importância da oralidade nas condições de transmissão dos romances de Alencar – em especial em *O guarani* – na segunda metade do Oitocentos brasileiro, ver M. V. N. Soares, Literatura e imprensa: José de Alencar, em F. Süssekind e T. Dias (org.), *A historiografia literária e as técnicas de escrita*: do manuscrito ao hipertexto, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa/Vieira & Lent, 2004, p. 609-614.

[6] Alencar, *As minas de prata*, p. 749.

[7] Proença, José de Alencar na literatura brasileira, p. 88 e 90.

[8] Alencar, *As minas de prata*, p. 749, grifo nosso.

[9] R. Barthes, A escrita do romance, em *O grau zero da escrita*, trad. M. Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 27.

[10] S. Jongue, Histoire et fiction chez Alexandre Dumas, *Europe*, n. 542, p. 95, juin 1974.

[11] *Ibidem*, p. 98.

[12] Ver Meyer, *Folhetim*, p. 32.

[13] C. de Abreu, *Capítulos de história colonial*, p. 93.

[14] P. de M. Gândavo, *A primeira história do Brasil*, org. S. M. Hue e R. Menegaz, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004, p. 173.

[15] Alencar, *As minas de prata*, p. 950.

[16] Como metáfora da própria fatura estilística do conjunto da obra, podemos lembrar que a fortuna que o famigerado Rodin ambiciona em *O judeu errante* – o "tesouro dos Rennepont" – não existe nem em potência, como alimento para o maravilhoso, nem em estado de sofisticação extrema, como fina ourivesaria. Ao contrário, encontra-se em sua maior parte na forma mais direta possível como símbolo da sociedade capitalista: em "cédulas de banco", além de "ouro e prata". Ver Sue, *Le juif errant*, p. 718.

[17] Sobre a construção do imaginário do sertão, ver C. Pompa, *Religião como tradução*, Bauru, Anpocs/Edusc, 2003, p. 199-202.

[18] B. Broca, Alencar: vida, obra e milagre, em *Ensaios da mão canhestra*, São Paulo/Brasília, Polis/Instituto Nacional do Livro, 1981, p. 158.

[19] A. Júnior, José de Alencar: perfil literário, p. 48.

[20] A. Meyer, Alencar, em *Textos críticos*, org. João Alexandre Barbosa, São Paulo, Brasília, Perspectiva/Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 297.

[21] J. W. de Medeiros, *Cartas a Cincinnato. Estudos críticos de Semprônio*, Pernambuco/Paris, J.-P. Aillaud, Guillard e Ce., 1872, p. 14.

[22] *Ibidem*, p. 183.

[23] *Ibidem*, p. 15.

[24] Cf. Coutinho (org.), *A polêmica Alencar-Nabuco*, p. 87.

[25] *Ibidem*, p. 89.

[26] *Ibidem*, p. 98.

[27] Alencar, *As minas de prata*, p. 950.

[28] Süssekind, *O Brasil não é longe daqui*, p. 207.

[29] T. W. Adorno, *Dialética do esclarecimento*, trad. G. A. de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 19.

[30] Alencar, *As minas de prata*, p. 951, grifo nosso.

[31] *Ibidem*, grifo nosso.

[32] I. Duncan, Introduction, em W. Scott, *Rob Roy*, introduction and notes by I. Duncan, Oxford, Oxford UP, 1998, p. XX-XXI. Sobre a busca de identidade linguística nos romances de Scott, ver J. L. Jobim e A. L. de Souza Henriques, A leitura e a identidade nacional linguística: José de Alencar e Walter Scott, em *Gragoatá* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, n. 2, 1º sem. 1997.

[33] Alencar, *As minas de prata*, p. 1009.

[34] *Ibidem*, p. 983.

[35] Lafetá, As imagens do desejo, em *A dimensão da noite*, p. 428-429.

[36] *Ibidem*, p. 431.

[37] Assim como em *A cartuxa de Parma*, Clelia e Fabrice só consumam seu amor "na obscuridade", afastados do olhar público. Ver Stendhal, *La chartreuse de Parme*, Paris, Éditions J'ai lu, 1990, p. 535.

[38] A. Bosi, Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar, em *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 192-193.

[39] Em D. Sommer, *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina, trad. G. R. Gonçalves e E. L. de Lima Reis, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004, p. 27.

[40] Alencar, *As minas de prata*, p. 986.

BIBLIOGRAFIA

A. Bosi, Imagens do Romantismo no Brasil, org. J. Guinsburg, *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

A. Bosi, A escravidão entre dois liberalismos, em *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 194-245.

A. Candido, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975, 2 v.

A. Motta, *José de Alencar (o escritor e o político)*, Rio de Janeiro, F. Briguiet Editores, 1921.

B. Broca, *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos*, São Paulo/Brasília, Polis/INL, 1979.

C. de Abreu, *Ensaios e estudos*, Rio de Janeiro, Livraria Briguiet, 1931, edição da Sociedade Capistrano de Abreu.

C. de Abreu, *Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*, Brasília, Ed. UnB, 1982.

C. Bernard, *Le Chouan romanesque*: Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

C. Tatu, Quelques refléxions sua la part de la littérarité dans la dialectique de l'histoire dans *Ivanhoe*, em *Recherches sur le roman historique em Europe – XVIII^{e}-XIX^{e} siècles (II)*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

D. Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*: a Symposium, Gaithersburg, New Orleans, Ediciones Hispamérica, 1986.

D. Cottom, *The Civilized Imagination*: a Study of Ann Radcliffe, Jane Austen and Sir Walter Scott, Cambridge, Cambridge UP, 1985.

Europe, revue littéraire mensuelle, Le roman-feuilleton, n. 542, juin 1974.

Europe, Le mélodrame, nov./déc. 1987.

E. Sue, *Les mystères de Paris*, Paris, Bouquins, 1999.

F. Cardim, *Tratados da terra e gente do Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980.

Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil, 1500-1627*, São Paulo, Melhoramentos, 1965.

G. Freyre, Reinterpretando José de Alencar, em *Vida, forma e cor*, Rio de Janeiro, Record, 1987.

G. W. F. Hegel, *Estética*, trad. A. Ribeiro e O. Vitorino, Lisboa, Guimarães, 1993.

G. W. F. Hegel, *Filosofia da história*, trad. M. Rodrigues e H. Harden, Brasília, Ed. UnB, 1999.

G. Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1989.

J. de Alencar, *Cartas e documentos de José de Alencar*, org. R. de Meneses, São Paulo/Brasília, Hucitec/Instituto Nacional do Livro, 1977.

J. de Alencar, *Ao correr da pena*, org. J. R. Faria, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

J. A. Ribeiro, Ficção e imprensa no Brasil: os processos de criação de José de Alencar e de Joaquim Manuel de Macedo, *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 9, n. 5, p. 1081-1092, set./out. 1999.

J. Ribeiro, As minas de prata, em M. Leão (org.), *Crítica – Clássicos e românticos brasileiros*, Rio de Janeiro, Edição da Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 140-144.

J. H. Rodrigues, Duas obras básicas de Capistrano de Abreu, em *Vida e história*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 73-91.

L. Viana Filho, *A vida de José de Alencar*, Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio, INL, 1979.

Machado de Assis, José de Alencar: *O guarani*, em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, v. III, p. 922-926.

M. C. Boechat, *Paraísos artificiais*: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

M. Lajolo e R. Zilberman, *A formação da leitura no Brasil*, São Paulo, Ática, 1996.

M. Merleau-Ponty, Sur le fait divers, em *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

N. Frye, *The Secular Scripture*: a Study of the Structure of the Romance, Cambridge, Harvard UP, 1976.

O. Montenegro, *O romance brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, p. 47-59, cap. IV ("José de Alencar").

P. Mérimée, *Theatre, romans, nouvelles*, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1978.

R. Barthes, A dama das camélias, em *Mitologias*, trad. R. Buongermino, P. de Souza e R. Janowitzer, Rio de Janeiro, Difel, 2003, p. 181-183.

R. de Magalhães Júnior, *José de Alencar e sua época*, São Paulo, Lisa-Livros Irradiantes S.A., 1971.

R. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1988.

S. B. de Holanda, *Capítulos de literatura colonial*, org. A. Candido, São Paulo, Brasiliense, 1991.

S. B. de Holanda, *História geral da civilização brasileira*, A época colonial, Do descobrimento à expansão territorial, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003, t. I, v. I.

S. B. de Holanda, *Visão do paraíso*, São Paulo, Brasiliense, 1992.

S. Santiago, Liderança e hierarquia em Alencar, em *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 89-115.

T. W. Adorno, Posição do narrador no romance contemporâneo, trad. M. Carone, em Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas, *Textos escolhidos*, coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

U. Eco, Retórica e ideologia em *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, em *Apocalípticos e integrados*, trad. P. de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 181-206.

V. de Marco, *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar, tese (doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

W. Scott, *Ivanhoé*, trad. Brenno Silveira, São Paulo, Abril Cultural, 1972.